

新 文学 档案 1978—2008

韩
晗
著



电子工业出版社
PUBLISHING HOUSE OF ELECTRONICS INDUSTRY

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究。

图书在版编目（CIP）数据

新文学档案：1978~2008 / 韩晗著. --北京：电子工业出版社，2011.1

ISBN 978-7-121-12315-3

I. ①新… II. ①韩… III. ①当代文学—文学史—中国—1978~2008 IV. ①I209.7

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第224543号

新文学档案：1978—2008

作 者：韩 晗

策划编辑：李 影 liying@phei.com.cn

责任编辑：李 影

印 刷：

装 订：

出版发行：电子工业出版社

北京市海淀区万寿路173信箱 邮编 100036

开 本：720×1000 1/16 印张：15.25 字数：227千字

印 次：2011年1月第1次印刷

定 价：28.00元

凡所购买电子工业出版社图书有缺损问题，请向购买书店调换。若书店售缺，请与本社发行部联系，联系及邮购电话：（010）88254888。

质量投诉请发邮件至zlts@phei.com.cn，盗版侵权举报请发邮件至dbqq@phei.com.cn。

服务热线：（010）88258888。



CONTENTS

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 谁能为这三十年写史？ | 1 |
| 书写文学史的“三重立场” | 5 |
| 引子 | 10 |
| 导论：从人的结构到人的解构 ——兼谈“五四”以来中国文学传统诸问题 | 13 |
| | |
| 一、1978—1984：解冻与去蔽 | 29 |
| 1. 新时期文学肇始时的文学场分析 | 31 |
| 2. 审美意义、社会意义与伦理意义的重建 | 39 |
| 3. 人道主义论争与文学真理 | 45 |
| 4. 张贤亮和戴厚英 | 51 |
| 二、1985—1989：批评、重构和争鸣 | 59 |
| 1. 后现代理论下的批评策略与创作立场 | 61 |
| 2. “新诗”与先锋小说：叙事方式的重构 | 66 |
| 3. 高行健与中国实验戏剧 | 76 |
| 4. “寻根”语境下文学精神的探索 | 82 |
| 三、1990—1997：消费时代的文学态度 | 87 |
| 1. “重写文学史”与“人”的理论重现 | 89 |
| 2. 王朔、贾平凹、王安忆与莫言 | 94 |
| 3. 余华的“断裂”与苏童的“重生” | 109 |



CONTENTS

| | |
|-----------------------------|-----|
| 4. 1997：一个文学以及政治的符号 | 116 |
| 四、1998—2003：新世纪的焦虑与不安 | 125 |
| 1. 三个鲁迅 | 127 |
| 2. 文化散文：历史与文化的文本叙事 | 136 |
| 3. 网络文学 | 145 |
| 4. 阿来与全球化意识下的民族文学 | 154 |
| 五、2004—2008：大众媒介下文学的“现代性”危机 | 165 |
| 1. 阎连科、刘庆邦、陈应松与“底层叙事” | 168 |
| 2. “青春文学”的出现与沉寂 | 177 |
| 3. 文学的市场化与批评的功利化 | 184 |
| 4. 从读图时代到畅销时代 | 190 |
| 六、结束语 | 195 |
| 后记：谁的新时期文学？当代文学史何为？ | 199 |
| 附录：论当代中国文学的危机及其出路 | 211 |
| 成书录——代跋 | 224 |

谁能为这三十年写史？

——序韩晗《新文学档案：1978—2008》

摆在我面前的是一本近三十年中国当代文学史。有关当代文学史的著作很多，但都是从1949年谈起，“当代”比“现代”长，而且越来越长，这个奇怪的命名错位，成为特殊的中国式“必也不予正名”。治中国文学的数量巨大的学者，当然也在关注1978—2008这一时期的中国文学，只是称之为“新时期”。如果“新时期”延续至今，就不再是“新”时期。命名如此，各种著作的论述重点所在也如预想的一样，一般把重点放在一段时间，此后只是充满遗憾的余音。

如果把一个世纪的中国文学切成三个三十年，那么1978—2008是我们明明白白当之无愧的“当代三十年”。皇帝穿着别扭的新衣虽然人人都能看见，我们却需要一个二十四岁的青年人韩晗把这句话说出来。现在韩晗不仅说了，而且把它说成了一本有条有理有据的书，学者们没有理由不仔细听听他的论辩。

这个三十年的文学史，的确需要特殊的学养背景才能写出来：“当代”三十年的中国文化，几乎是坐过山车，转弯，转弯，再转弯，似乎能转的弯子已经转完，全世界又开始转弯，全球的文化结构发生了急剧变化，中国文化急速地融入全球变化的大背景，于是弯中有弯，弯道更弯。对于一个观察者，一方面是景象万千，山外有山，另一方面是应接不暇，纠缠不清。

中国作家和诗人，在这三十年中更新换代的速度频率，应当说比中国历史上任何时代都剧烈：先前时代，更新是按年龄推移自动推进，长江后浪推前浪，江山代有才人出；如今是奇峡深谷，急流中不由自主，不想下台的已经无法再写了，不想搁笔的却被新人替代了。作家不是模特，不是运动员，写作应当是毕生的事业，所谓文章老成，文坛本不应当如此迅速地更换“领唱歌手”。

当年李鸿章看到那几艘笨拙的炮舰，就感叹“数千年未有之变局”。

而1978—2008这三十年人类进入了信息时代，文化在互联网上飞翔，整个人类文化已经不复旧观。当代中国文坛，不是一个单纯的文坛，而是中国与世界文化巨变中的文坛；不只文坛在变，而是整个文化在变，这个变中有变的局面，不是任何一国的任何一代人所能想象的。

无怪乎关于当代文学三十年的历史见不到，应当说，这比任何一段历史更为难写。固然，任何当代史作为历史，本来就是特殊的历史，当代人物尚难盖棺定论，当代运动尚是余波未息，当代潮流还正方兴未艾，已成历史却尚未成为历史，正在发生却已经成为过去。要为这样的“准历史”写史，本是难中之难，更不用说这三十年文学思想纠结缠斗，倾向争执不下，流派争相出头互不服气，人物更是你争我斗抢夺有限的曝光率。

此种情形使得当代文学的全貌以难写著称。散篇文章虽多，什么作家论、流派论并不少见，海量的资料却令人无从下手，于是《年表》好编，历史难写，因为历史必须是对事件的叙述化，必须把散乱的人与作品穿成项链。

相比之下，20世纪上半叶中国现代文学，为时不长，作家不多，杰作有限，专家学者却队伍庞大，现代文学史著作之多，令人称奇。甚至在现代文学第二个三十年（1949—1978年），佳作虽凤毛麟角，也已经有多本文学史著作。而为真正的“当代”文学三十年（1978—2008年）写史，至今著作寥寥。学院派往往为之束手，理论家或会言不及义，而从三十年走过来的如我这样的当代人，更可能被过近的距离所迷惑，被最初的人际交往感受所误导。最主要的是，当代中国文学的演变，已经远远超出了传统意义上文学的范围，新的文学需要完全不同的理解方式、讲解方式，甚至阅读方式。三十年前的读书人，今天可能不再读当代作品，正如三十年前的作家，哪怕执笔也不会再写“当代”作品，当代人看的作品。

在历史学中，一直有“一切历史都是当代史”与“当代人不能写当代史”两句话，语句似乎相反，却是一个意思：对“历史”必须拉开足够的审视距离，这个距离给予作者以当代视野，历史要作为当代史从内部看，也要作为非当代史从外部看。虽然当代史的写作一直在进行，但是谁兼有这两种眼光？如果当代人不能，要等后代，后代人的眼光已经不是

我们这个时代的眼光。他们肯定能写，肯定会写（如果那时候人们还需要文学的话），但是写出来的就是未来的这个时代文学史，而不再是“当代”的当代文学史。如果当代人写当代史，他就必须出入自如，既在内又在外，既熟悉、熟读、熟知，又保持批评者的独立判断。韩晗对当今的网络文学、青春文学、市场文学等，没有因为过于亲近而放弃批判立场，恰恰相反，他保持了警惕的审视距离。毕竟，一个不需要批判的文学，不是真正的文学。

因此，当我见到才二十四岁的韩晗写出的这本《新文学档案：1978—2008》，反而觉得理应如此。不会读怎么谈得上理解？再“深刻”的文学理解和艺术感悟，也只是隔山打牛，不着边际，哪怕有所评论，也会有所顾忌，怕被说偏见，怕被指为落伍而刻意曲折回避。

韩晗是个早熟的学者。他和许多同时代人一样，对当代文化中的新事物极为敏感，兴趣盎然，这是令我叹为观止的。但他和他的许多同时代人又不一样，他好学不倦，兴趣面极广。从十九岁以来，他出版了七部书，而且体裁都不同：长篇小说、文化散文集、文学理论专著、文学理论译作都有。他是80后新一代中很少见到的“文化人”，这种文学吾家事，文字上十八般武器无所不能的文化人，“五四”时期常见到，此后就日渐稀少，在专业分工过细的当代，又几乎绝迹。

虽然我比较了解韩晗，但见到这部文学史著作，依然觉得非常惊奇。为一个时代的文学写史，必是对这个时代产生的所有重要作品了若指掌，无法藏拙，无法闪避，无法就自己的好恶作挑选。但是，当代文学史既然如此特殊，既然被人视为畏途，就总得有勇者来做。如果历史能挑选它的言说者，挑选了一个80后的“文化人”，挑选了韩晗，有什么可奇怪的呢？

毕竟，如韩晗所说，如果我们只关心当代作家“为什么写”，而不去问“写什么”或“怎么写”，那么我们不会真正理解这一代人在做什么。当然，对一部当代文学的“自觉的历史”，不必当作“历史的自觉”加以评价。我们应当忘记韩晗如何年轻，我们也不必看重“眼见为明”的目击，因为这些不是我们评价一部文学史的标准。从历史的标准要求一部历史，这本书是一部杰出的文学史。它从当今的角度回望并洞穿地注视

今天，给我这样的过来人以新鲜异样的眼光，给正在走来的年代一个内外穿越的视野。

赵毅衡

赵毅衡，男，1943年5月出生于广西桂林，当代著名文艺理论家、文学批评家、作家，中国社会科学院研究生院硕士，美国加州大学伯克莱分校比较文学博士，曾任英国伦敦大学终身教授、北京大学比较文学研究中心教授，现为四川大学教授暨博士生导师，《符号与传媒》学刊执行主编，兼任山东大学、南昌大学、重庆大学及台湾佛光大学等高校的客座教授。自20世纪80年代初至今，已陆续在海内外出版学术著作《新批评》《符号学导论》《苦恼的叙述者》《当说者被说的时候：比较叙述学导论》等十余部，并出版文学作品《沙漠与沙》《有个半岛叫欧洲》等多卷，其创作成就与学术造诣在东西方文学界均享有极高声誉。

书写文学史的“三重立场”

——《新文学档案：1978—2008》代序

与韩晗相识已有三年多时间，他给我最初的印象是一个年轻的作者，在国内一些文学刊物上偶尔能看到他的一些随笔、小说。后来他把新近翻译的《从柏拉图到巴特的文学理论》^①发给我，读后感触良多。二十出头的年轻学子，敢于尝试这种多领域、宽视野的文学研究工作，其勇气与底气都令人鼓舞。我对大陆80后一代感觉比较复杂，而韩晗的沉潜、稳妥、厚实，给我很深的印象。

今年年初，我又收到韩晗的邮件，附件里是一部书稿，《中国当代文学发展三十年（1978—2008）》^②（以下简称《三十年》）。近几年学界在纪念改革开放三十年中，对新时期三十年（1978—2008年）文学的讨论有不少成果，但尚无系统的成果面世，韩晗的书稿颇出乎我预料，可谓喜出望外。他请我为这本书写序，我欣然同意，作为中国当代文学史的研究者，十分乐见我们这个群体有更多的青年学者加入，同时，我也愿意就我们共同感兴趣的问题表达我的一些想法。

应当说，我和韩晗是两代学人，当我们面对一段共同的历史时，我自然关注他对待历史的态度或立场。近三十年来，不仅是文学史观，当代史观都发生了很大的变化。我们这一代人参与了打破历史统一论述的过程。在这个过程中，韩晗这一代人成长起来了，他们如何看历史，无疑值得我们关注。从这个角度看，韩晗在《三十年》一书中，表达的是他对文学史的“三重立场”。

首先是“当代性”的立场。

长期以来，对于中国当代文学的认识一直是学界较为关注的问题。当代文学因为其开阔性、当代性而时常被赋予很多不同的定位与评价。而从1978年肇始的“新时期文学”，则又构成了当代文学中最重要的部分。

① 该书将由中央编译出版社出版

② 此书名为本著繁体中文版书名，由台湾秀威出版公司2009年9月出版

当代文学，是大陆学界的一个特定名词，专指1949年之后的文学，英文一般译作Contemporary literature，最明显的本质则是“当代性”。如何从“当代文学”的“当代性”来叙述文学史，则构成了当代文学研究的一个重要主题。

在《三十年》中，韩晗力图从“当代性”来反思自身的价值及其规律，他在“跋”中，如是阐释“当代性”这一命题：

“当代文学”作为一个文学概念，其意义并不在于文学这样一个古老的命题，而在于“当代”这个特殊的限定性语境。“当代文学”中的“当代性”旨在阐释两个命题，一个是当代文学的传播方式，一个是生产方式。这两者即意味着“当代”在生产方式上的“大众性”，“文学”作为传播形式的“文化性”。

在韩晗看来，当代性的意义在于文学主体中两个命题的呈现，一个是文学的生产，另一个是文学的传播，两者殊途而同归。最关键之处在于，

“当代”的切入点是在“生产方式”上的反应——即以“大众性”作为一个出发点进行审理。当代性、生产方式与大众性构成了韩晗对于当代文学史研究的逻辑框架，从这一点来看，韩晗的思路是清晰的，视角也是相对敏锐的。

阿杜诺在《文化工业：大众文化随笔选》中也认为，所谓“大众性”（Mass），就是介于“当代生活”与“文化生产”之间的一个桥梁。如何让日常生活走向审美，如何又让文化生产靠近日常生活，大众性在其中起着重要的过渡作用。在《三十年》里，韩晗就是秉承“大众性”的当代文学观，对1978年以来当代中国的文学现象、文艺思潮与作家作品进行了多角度的研究与探索。确实，进入到1978年以后，文学刊物、图书出版的市场化，电视剧、电影与互联网的兴起，以及畅销书的出现等，这些带有“大众性”的文学现象都是当代文学研究中不可忽视的新现象与新问题。批评界将这些问题都归结于文学批评的领域当中，但是很多文学现象已经出现了十几年甚至几十年，纳入文学史的考量范畴当不过分。韩晗在《三十年》中，就对电视剧、电影与畅销小说的生成与本质做了较为细

致、系统的分析。从这点来看，韩晗对于当代文学的理解，有着从时代出发的学术意义与研究价值。尽管，将“当代性”落实到“大众性”仍然有众多可以检讨之处，但确实从一个关键侧面呈现了这三十年文学的特征。

其次，关于“文学本体”的立场。

长时间以来，文学史的书写一直被作家与作品所困扰，文学现象、文学思潮、文学流派都统统地被一揽子放到作家与作品的研究之下。人们认为，所谓文学史，实质上就是一部作家作品史，但是作家作品只是文学作为一种意识形态的组成，而无法构成文学史的全部。尤其是进入到后工业化时期，知识生产、文化生产成为了文学之所以被“呈现”的方式，再单纯地从作家作品出发，很难抵达文学本质所强调的真实。

韩晗在《三十年》中没有按照传统意义上的“作家作品论”进行文学史叙事，而是积极地寻求当代文学的生成机制、生产模式与发展规律——只要是与文学相关并带动文学本体发展的，都可以列入文学史的考量范畴——这既是对于文学史的一种重新解读，也是对于文学本体的另一种重新认识。

在韩晗看来，“文学本体”就是可以反映文学、服务文学的一种文学存在形式。文学是抽象的概念，但文学本体却是真实、客观存在的概念。在《三十年》中，文学本体这一概念的内涵与外延被扩大化了——作家、作品、思潮、现象、文学批评甚至文学生产模式，都成了可以分析的对象。强调文学本体的多元化，恰恰是当下文学评论与文学理论最需要的一种研究范式。

尤其对于新世纪以来的文学，韩晗所主张的文学本体多元化起到了较有意义的分析效果。譬如韩晗试图审理“文学市场化”语境下“作家”、“文本”与“批评家”三者之间的关系时，他采取的就是“文学本体多元化”的方式：

当作家脱离文学思维，且同时批评家不能解读文本（或者不为文本所解读）时，作家、文本与批评家三者之间就会呈现出“三者相互独立”的景象。这是“文学市场化”在文学创作与文学批评中所呈现出的表征

危机。但是，从更深层次的文学本质来看——这一切当是由另一种接受关系决定的，即从读图时代到畅销时代的“双轴位移”。

一言以蔽之，所谓“文学本体多元化”，就是在文学批评、文学理论与文学史书写这三者之间寻求一个交集。而这种交集的最好立足点，就是事关当代文学的研究——“当代史”既是历史，也是现实，重要的是，如何用多元化、历史性的眼光来观照“当代”，这是韩晗在《三十年》中力图去阐释、厘清的一个问题。

最后，“人”的立场是韩晗这本《三十年》中的核心观念。

“以人为本”是近年来社会的主旋律，韩晗在《三十年》中，主动寻求中国文学传统中“人”的发展脉络，试图从当代文学中将“人”寻找出来并加以放大。他祛除了“现代性”这个长期以来在文学史研究中既热门又模糊不清的概念，在他看来，当代文学最重要之处，仍是将“人”予以发现并重新定位，这才是当代文学在今后发展的道路，也是书写当代文学史最为核心、关键的立场。

他在《三十年》的《导论》中说：

现代文学为1949年之后的中国文学奠定了一个基本的文学传统——这个传统可以被当作一种文学规范进行当代文学的审理与思考，即人的意识。在1949年之后，中国大陆的文学一度失范、失语，但是这并不妨碍“人的意识”在文学观念当中以各种形式存在：被弘扬、被打压、被颠覆——但是从来没有被遗忘过，这就是一种新的文学规范所带来的意识价值。

从改革开放至今有三十余年的历史，中华人民共和国成立至今也有六十余年历史，但“五四”至今却有九十余年的历史。或许正如怀特海所说，数千年之后的后人反观我们，仍从属于“柏拉图时代”。谁也无法否定，我们继承了“五四”的精神与文学传统——即人的意识，无论我们怎么求变、如何颠覆，我们的骨子里，仍然延续着“五四”以来的文学传统，这是不争的事实。

这是韩晗的敏锐之处，“人的意识”也是新时期文学史的关键之处。从早期的人道主义论争，到后来的重写文学史，乃至“新写实主义”的泛滥，最后再到作品题材的“民生热”，这些都反映了三十年里中国文学的发展与进步，这也是为何当代文学史以“新时期文学”为主的原因，因为“新时期文学”在某种意义上重新发现并继承了“五四”的文学传统，并试图为这种传统做一层“当代性”的注解。

纵观韩晗这部《三十年》，这“三重立场”是我读后的一点感受。作为与韩晗父亲同庚的长辈，我很欣喜地看到我们的下一代——如韩晗等青年学者的勤奋与努力。在他这本书出版之前，写一篇带有评点性质的序言，我想这也是对他的鼓励与期待。

是为序。

王尧

王尧，男，1960年出生，著名文艺评论家、散文家、文学博士。现为苏州大学文学学院院长、教授、博士生导师。兼任台湾东吴大学客座教授、《文学评论》杂志编委、南京大学中国现代文学研究中心兼职研究员、中国作家协会会员、江苏省当代文学研究会副会长、教育部文化素质指导委员会委员等职务。

引 子

2007年冬天，作家邱华栋来广院（现中国传媒大学）讲学，下课后我们俩一起吃水煮鱼。席间邱华栋感叹，“现在的80后，却不知道80年代，真可悲。”

邱华栋的感叹，据说是来源于批评家谢有顺的抱怨。谢有顺教授招研究生，题目很简单，“80年代崛起的作家有哪些？”我认为这道题再简单不过，随口就能说出一大堆名字，如阿城、王安忆、刘索拉、孙甘露等等。令谢有顺万万没有想到的是，“80后”出生的学生，竟然将这道题的答案写为：郭敬明、张悦然、韩寒。

这真是一个奇怪的悖论。

我的祖母出生于20世纪20年代，对于20年代的军阀混战，祖母记忆犹新，头头是道能说出一大堆；我的父亲出生于60年代初，对于60年代的大灾荒与“文化大革命”，他亦能以“口述史”的姿态说个一二三四。唯独我们这些曾被冠以“少年才子”、“低龄写作”或“离经叛道”的80后，却对于自己出生的“80年代”，几乎一无所知。

究竟是什么促成了这种悖论？

面对这个悖论，有着千奇百怪的解释——社会学家认为，这是因为中国社会多次转型的结果，导致了代际年限的缩短，形成了年代与年代之间的隔膜；历史学家则认为，这是一种新历史观确立的标志，意味着“一切历史不过是当代史”的真正形成；哲学家或许会这样解释，在全球化的语境下，每个人都是“活在当下”，此刻即永恒。

但是，这个悖论的解决方案又在哪里？

要解答这个悖论，很费力。因为80年代虽然与当下相隔仅二十年，但是却变得无比陌生，我们必须要让“80后”知道80年代——好吧，且不说80年代，就是90年代的一些文化现象、思想争鸣，对于习惯听周杰伦、看美剧、自名为“非主流”、沉迷在“三国杀”的90后来说，亦是天方夜谭，不知所云。

80后不知道80年代，90后不知道90年代，这真可怕。

许纪霖教授曾说，“如果说80年代已经成为一种青春想象的话，那么，90年代如今却成为了某种难以言说的禁忌。”

所谓禁忌，便是代际之间的陌生，构成了一代人在叙述、了解当代史上的隔膜。作为80年代生人，我有责任也有必要向我的同龄人，以及可称为弟弟、妹妹的90后们，以我们彼此熟悉的语气、方式，转述诞生我们这一代人的那个年代的思想轨迹。

是的，我们可以忽视曾经存在过的五千年，但是我们不能漠视当下的一切，这是一个大转折、大交锋的年代，也是一个民族的文化、精神与思想真正走向全面复兴的黄金时代，从20世纪80年代至今，我们一直生活这样的时期里。所以，谁也没有理由回避或是故作戏谑——毕竟当若干年后的后人向我们问起关于这个年代的一切时，我们不能一无所知。

因为，我们是这个伟大时代的见证人。

这本写给80后、90后的当代文学史——毋宁说是一本思想史，或许浅薄，或许有诸多不足之处，但是它曾经让海峡对岸的同龄人们了解到了大陆这三十年的文化复兴——我看到，台湾地区开始有一批硕士博士论文开始引用这本书里的观点与内容，香港大学、台湾大学、香港中文大学等三十余所高校的图书馆开始有了这本书的借阅记录。同时我也相信，对于大陆的同龄人们来说，这本书或许也有着同样的意义。

在此，感谢原中国作家协会副主席玛拉沁夫先生、原中国社会科学院副院长刘吉教授对我一直以来的关心与指导。

同时感谢洪子诚、陈晓明、张颐武、顾骧、邓绍基、孙甘露、陈应松、邱华栋、张永健、徐贲、程乃珊、张隆溪、方方、于建嵘、吴秀明、张炯、陈思和、张新颖、葛红兵、朱水涌、杨小滨、董健、丁帆等前辈学者、作家对这本小册子的关心与提携——以及赵毅衡教授与王尧教授为本书拨冗所撰写的序言。尤其感谢我的博士生导师、武汉大学樊星教授对我长期以来的无私关心——你们曾领军80年代、90年代文化研究与思想争鸣，请相信，这本小册子是向你们致敬的。

感谢台湾秀威出版公司总编辑蔡登山先生与编辑林泰宏先生在我撰

写初稿时的支持及对于繁体中文版出版的用心，感谢英国威斯敏斯特大学教授Colin Sparks、北卡罗来纳大学教堂山分校教授魏若冰、美国麻省理工学院教授王瑾等海外前辈学者在我撰稿时对我的无私支持。

谢谢我的父母，以及我的祖母，以及每次都是第一个读者的你。

最后，向电子工业出版社敖然社长和李影老师为本书简体中文版所付出的一切衷心致谢。

记得，我所敬慕的诗人纪伯伦（Kahlil Gibran）曾有这样的几句诗：

当纪念碑竖立起来之前，
一切英雄都是不复存在的。
歌颂的最好方式，
是时间。

而生活在当下的我们，恰恰需要用阅读一本书的时间，来了解、纪念或是歌颂我们出生的那个年代。

谢谢你们来读这本书。



二零一零年八月二十八日，于小茗堂

导论：从人的结构到人的解构

——兼谈“五四”以来中国文学传统诸问题

你认为，中国现当代文学的传统究竟是什么？

——复旦大学现当代文学专业博士生入学考题（2009年）

看现代文学是否真的具有现代性，就看他是否符合“五四精神”。

——朱寿桐（1995年）

在这里（五四时期）否定与肯定、反对与拥护、破与立的对峙和冲突，主要是在政治、伦理、社会的范畴之中展开，文学只不过是导向政治、伦理、社会斗争的一条途径、一种手段而已。

——姚文放（1998年）

中国文学研究界，有几个名词是很难翻译的，说直白点，这就阻碍了中国当代文学走向世界。

譬如说，对于“现代文学”、“当代文学”、“新时期文学”与“十七年文学”的英文翻译，该如何下笔？

“十七年文学”特指1949年中华人民共和国成立至1966年“文革”开始这段时间的文学——即以赵树理、丁玲与周立波等作家为代表的“红色经典文学”，相对而言这还好理解一点。但是，对于“现代文学”、“当代文学”、“新时期文学”就让翻译者们头晕目眩了。不过，国内也有一些文学学者独辟蹊径，翻译出了contemporary literature（当代文学）、modern literature（或mandarin literature，现代文学）与new age literature（新时期文学）等专业词汇，用来对译。

这些根据社会重大事件（如中华人民共和国成立、“文革”与改革开放）为分水岭的年代划分，很容易让一般大众费解。甚至还有人这样提问：一个作家他在报纸上开专栏，连载长篇小说，从1949年9月连载到1950年1月，这篇小说算现代文学，还是当代文学？

如果提问者只准对方用“是”或“不是”来回答，我想，或许有一大

批专家、学者会踌躇好一阵子。

一般来说，港台、欧美汉学界只有“现代文学”这一说法，而且一般以mandarin literature（白话文文学）代之，因为“现代文学”起源于“五四”新文化运动，其最大的特点就是白话文的兴起。

而modern literature则多半被大陆学术界所使用，即所指为以“五四”新文化运动为核心的文学体制。近年来，与mandarin相对，大陆学术界也提出了“新文学（modern literature）观”，即认同从“五四”至今的文学是一个名为“新文学”的整体，因为这个整体都在讨论modern——“现代性”的意义。所谓现代性，是包括启蒙意识、文学独立性与人道主义等诸多因素为核心的“未完成”且较新的意识形态（哈贝马斯语）。

从语言上看，我们所提出的“当代文学”无疑也是mandarin literature的延续，笔者认为，从精神上看，当代文学无疑更是modern literature的重要组成。1949年之后，文学的内涵确实发生了变化，但是文字还是白话文，甚至官方要求更浅白、更通俗，最后终于催生出了《红旗歌谣》这样的文学怪胎。但是，大陆学术界却习惯将“现代文学”与“当代文学”一分为二，即从“五四”新文化运动至1949年10月1日之间的文学，被称为“现代文学”，而从1949年10月1日至今的文学，则被称为“当代文学”。“当代文学”又分为三个历史阶段：第一阶段从1949年10月1日至1966年8月的“文革”开始为“十七年文学”；第二阶段承接第一阶段，至1978年底的十一届三中全会，是为“文革文学”；第三阶段承接第二阶段至今，被称为“新时期文学”。

但是他们时刻都未曾忘记和忽略“五四”的意义，套用哲学家怀特海的一句名言：中国当代文学的意义，就是为“五四”文学在做着注解。

本书所研究的对象虽是“新时期文学”，但是力图从历史的角度与高度，阐释其与“五四”精神渊源的密切关系。除却语言上mandarin的共同点不谈，如何洞穿“新时期文学”精神上的modern形态——这是这本书，也是当代文学史研究界一个力图去梳理、完成的课题。

一、论现代文学中文学传统的问题

现代文学的价值实际上在于对中国文学传统的重构。

从一开始，现代文学就是以一种“颠覆者”的姿态存在，而且被认作是“现代文学”逻辑起点的新文化运动，甫一开始亦是以“文学革命”为先声。周策纵在《五四运动史》中也主张，早在19世纪末的“诗界革命”与留美学生的文学革命思潮是“促成五四运动的几种重要力量之一”^①。在自“五四”运动至1949年第一次“文代会”的这三十年间，中国文学几乎彻底地颠覆了近五千年所形成的文学传统与文学观念。

中国文学传统多半从“文以载道”的观点入手，即认为“文统道统合一”——文学传统服从于道德传统、政治功利的既成观念，文学观念史的书写前提要服从于道德与政治的叙事逻辑。但这些观点并非是后来者修改的，而是来自于孔子所论述的“文”。在传统文学观念中，孔子的论述固然被当作圭臬^②源头，但是我们经过分析就能明白，孔子的“文”并非文学本质。孔子曾在《论语》中多次提到“文”或“文章”：

文之以礼乐，亦可以为成人矣。^③

大哉！尧之为君也。巍巍乎，唯天唯大，唯尧则之。荡荡乎，民无能名焉。巍巍乎其有成功也，焕乎其有文章！^④

朱熹在《四书集注》中又对孔子的“文”与“文章”做了详细的解释与说明：

道之显者谓之文，盖礼乐制度之谓……文章，礼乐法度。^⑤

在这里，朱熹替孔子就“文”做了注解，“文”只是一种代表周代的礼乐制度，或者广义上说，是一种制度性、规范性的意识形态。在中国文学传统形成的初期，关注的并非是对于文学概念的抽象界定，而是文学的价值、作用以及上升到“制度”层面上的政治功利性。

① 周策纵，《五四运动史》，岳麓书社，1998年

② 圭臬（guī niè），比喻标准、准则和法度

③ 《论语·宪问》

④ 《论语·泰伯》

⑤ 朱熹，《四书集注》，岳麓书社，2004

这为中国传统意识形态中的文学概念做了一个维度上的限定，文学成为了一种功利性、强制性的规范、行为。这是有悖于文学自然规律的。虽然到了南朝的萧统、刘勰那里，文学的定义归属已经从政治理论逐渐转向为创作理论，但是“文以载道”的观念却从孔子一路延续下来。到了明清“王学”异军突起后的鼎盛，兼之资本主义早期萌芽所带来启蒙意识的兴起，文学传统得到了一定程度上的进化。比如清初尊经重史的风气导致“经世致用”成为治学问、做文章的基本法则，并且主动为之前的文学观念进行“辨源流、清学脉”，黄宗羲的《宋元学案》、《明儒学案》开一代文学之风。

但是清代中期以来，随着乾嘉学派的兴盛，做文治学之风由理学转入汉学。直至清代后期的今文经学的兴起，知识界开始重新考虑“经世致用”的文学观念，至此，“诗界革命”爆发，中国的文学传统开始呈现出从传统向现代的变革、转型。

之所以在前文赘述中国文学传统的发展轨迹，乃是为了佐证“现代文学”对于文学传统这个繁杂体系的颠覆与重构。现代文学的发轫“五四”运动迄今已经有九十多年的历史，而属于“现代文学”的三十年恰恰只是这九十年的前三分之一，就这“三十年”对中国文学体制、文学传统与文学观念影响的研究，是有着总结性意义与前瞻性价值的。

谁也无法否认并逃避，目前关于“现代文学”的研究，应为当下中国文学书写状况与理论批评承担历史责任。但是，由于意识形态的束缚，或是“现代文学”、“当代文学”甚至“新时期文学”的分期太明显，各自成为一个单独的学术领域，历史逻辑内部的时间连续性被人为地消解掉了，取而代之是越过“现代文学”的文学传统、文学制度与文学观念，直接从“现代性”这个虚构的、乌托邦式的概念出发，阐释当代文学中既成的话语规范。

现代文学为1949年之后的中国文学奠定了一个基本的文学传统——这个传统可以被当作一种文学规范进行当代文学的审理与思考，即：人的意识。在1949年之后，中国大陆的文学一度失范、失语，但是这并不妨碍“人的意识”在文学观念当中以各种形式存在：被弘扬、被打压、被颠覆——但是从来没有被遗忘过，这就是一种新的文学规范所带来的意识

价值。

现代文学之所以常与当代文学“混为一谈”，统称为“现当代文学”，原因之一在于文学研究者们已经发现了两者之间存在文学传统的延续性。“人的意识”并非是中国文学传统中固有的，因为中国传统文论对于文学生产所强调的是作者的本我性（作者中心制），而不是超越意识形态的文学文本（作品中心制），况且“五四”运动前期“人的意识”乃是来源于留美学生对人文主义者白璧德、实用主义者杜威等美国思想家的译介引入。在这个前提下“人的意识”被移植到“诗界革命”的文学运动当中，遂形成新的文学价值观。

值得注意的是，在新文化革命的一开始，文学的意义仍然被赋予了政治功利化的角色，或者说，“文以载道”中没有变化的是“文统精神”——但“道统精神”变了，只不过载的是另一种“道”：

愚见以为居今论政，实不知从何说起。洪范九畴，亦只能明夷待访。果尔，则其选事立词，当与寻常批评家专就见象为言者有别。至根本救济，远意当从提倡新文学入手。综之，当使吾辈思潮如何能与现代思潮相接触，而促其猛省。而其要义，须与一般之人生出交涉。法须浅近文艺，普遍四周。史家以文艺复兴，为中世改革之根本，足下当能语其消息盈虚之理也^①。

“中世改革”即政治行为，而文学如何成为政治行为“之根本”？中国现代文学的“文学传统”在这个时候就被提了出来。当代中国现代文学史的研究，多半将视域投射在“五四”运动人文主义与自由主义的“启蒙”倾向上，但是这重启蒙意识却是充满吊诡^②的。虽然在表征上取代了明清以来的“风化体”，代之以“人本主义”，但是却未能在根本上摆脱文学从属于政治的“道法体例”。一方面，文学当然要为“人”，而且其后的白话文运动、现实主义写作的兴起，仿佛印证了“人的文学”似乎成为中国文学新的文学传统而被树立起来；另一方面，新文学

① 黄远庸，致章士钊，甲寅（第1卷），第10期，东京，1915年2月

② 吊诡：奇异，怪异，诡异

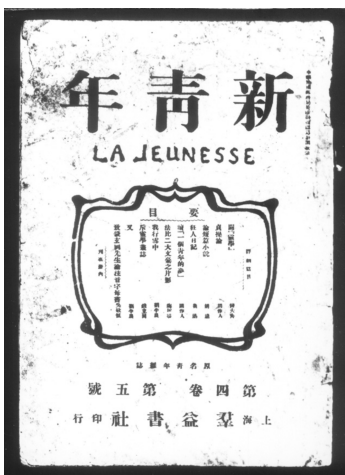
的推行者依然在小心翼翼地维护着传统文学的“文道关系”，文学与政治虽同属意识形态，本是相互独立的两个领域，但是在中国文学传统中，前者必须要服从后者的逻辑规则。

由此造成的结果，就是“现代文学”这个体例中，文学自身的独立性被逐渐消解，或者苛刻地说，新文化运动中鲜有将文学独立出来的观点与言论——仅仅只有后来的“为人生派”与“为艺术本身派”提出了文学书写的自觉性，但始终都未能超越意识形态，将文学自身上升到一个更为独立的话语空间当中。

但在这里值得一提的是，章士钊作为《甲寅》的主编，并不赞同黄远庸的观点，他就此观点评论曰“然必其国政治差良，其度不在水平线下，而后有社会之事可言”^①。《甲寅》杂志虽然是发文学革命之先声，但是因为章士钊对于“文学”这个“水平线上”的意识形态客体的看重，最终仍未卷入“社会革命”的巨澜当中，取而代之的是1915年陈独秀创办的《新青年》杂志。《甲寅》杂志随之退出历史舞台，《新青年》杂志以其激进

的思想观点、强烈的政治参与性，成为了“五四”期间最具意识形态代表性的文学刊物^②。

尤其令人觉得诧异的是，“文学革命”之后，中国文学界随之出现的并不是文学意识独立性的呈现，亦不是对文学书写规则与叙事逻辑的探求，而是“革命文学”这个特定历史阶段的社会产物，“左翼文学”很快成为国内文学的主流思潮。文学又重新恢复到“载道”的思想意识形态轨道中。“人”作为文学独立性的前提，于是不再被主流意识形态提起。



《新青年》杂志

① 章士钊，《甲寅杂志存稿》（第2集），上海商务印书馆，1922年，p94-p98

② 1917年以后，陈独秀本人也发现了文学过于服从政治变革，对文学自身带来的损害。其后他支持自然主义的原因是因为自然主义可以客观、公正、不加修饰地描摹社会现状。他坚决认为文学不仅仅是为了达到某种手段的工具，文学与艺术的独立价值不可忽视。但是这个时候俄国十月革命爆发，随之左翼文学兴起，陈独秀的观点遂与“革命叙事”背道而驰

由此再反观20世纪80年代初期国内文学界对于“人”的重新认识，其中包括周扬与胡乔木的人道主义论争。就周扬的观点而言，我们完全可以看作是文学精神的独立诉求在时隔六十年之后的“复活”。周扬认为，不再提“文艺从属于政治”、“文艺为政治服务”的口号更加科学，更加符合实际。按照马克思主义的观点，政治和文艺同属于上层建筑，都是为一定的经济基础服务的。而“文学是写人的命运的”，写人而又作用于人，是文艺的基本特点，也是上层建筑领域里的分工所决定的。^①

二、对当代文学之文学传统的重新认识

现代文学中文学传统问题大致如此，导致这一问题的根源乃是在于“人”这一主体性的丧失。有学者认为当代文学属于从迷失“人”到发现“人”这样一个特定的历史过程^②。而笔者经过具体而详尽的研究得出：当代文学实际上是对“文道合一”这个传统文学观念的反抗与挑战。如果说现代文学为当下中国文学树立了一个基本文学传统的话，那么当代文学赋予中国文学的，是对于“基本文学传统”的重新认定与价值弘扬。之所以提出这样的观点，大致原因有二。

首先，从表面上看，当代文学确实在事实上存在着“迷失人”这一问题，尤其是后期“十七年文学”（1949—1966年）与十年浩劫时期，文学作品内容空洞、叙事技巧简单，大量作品几乎毫无艺术美感可言，而且在学理上称其“迷失人”也是未尝不可的，毕竟当代文学中有近二十年的时间里，文艺理论呈现出倒退的倾向，这种倒退并不是符合客观规律的波状发展，而是在政治环境下的妥协与逆转。确实，对于强调“人”的基本文学传统与文学精神，在这里非但被压制了，更是被抛弃了。

我之所以仍然把当代文学认为是对“基本文学传统”的重新认定与价值弘扬，恰恰是因为当代文学中作家与作品呈现出对“人”的追寻。长期以来，当代文学研究领域部分研究者习惯性地认为“十七年文学”后期与“文革文学”只有且仅有一些极左思潮泛滥的口号式作品，因此，这

① 周扬，《周扬文集》（第5卷），人民文学出版社，1994年

② 石明辉，《五四文学革命与中国当代文学》，扬州大学学报（人文社会科学版），1989年第2期

段时间的文学就是一片空白，甚至是一片黑暗。如果这构成了认识当代文学的前提或是主流思潮，那么，研究者自身亦迷失了对于“人”的定义。毕竟文学的发展是链状的，若是这段时间真的是“空白”、“黑暗”的话，70年代末期与80年代中期那些优秀作品又是从何处发展而来？

正如作家贾平凹所说，“我们是吃狼奶长大的”^①。“狼奶”的意义在于为有着文学精神与文学信仰的人重新树立现代文学的文学传统体系。况且当代文学的意义并不只是1978年之前的近三十年，而是从1949年起一直至今的六十年。这六十年中，现代文学所建立起来的文学传统体系虽然一直游离在主流意识形态之外，但是并未脱离文学思潮，亦未与作家创作相脱节。相反，越是在逻辑悖谬、意识混乱的时候，“人的文学”作为一种独特的文学传统体系反而更加明朗、清晰。

其次，“当代文学是现代文学‘文学传统’的重新认定与价值弘扬”这个命题之所以成立，原因还在于现代文学与当代文学之间内在的精神赓续^②关系。我们通过两个历史阶段的理论出发点进行比较即可得知，现代文学的理论出发点是从《甲寅》到早期《新青年》在“五四”时期的学术主张，而当代文学的理论出发点则是毛泽东在1942年5月的《在延安文艺座谈会上的讲话》（下文简称《讲话》），后者看似与前者没有必然的逻辑关系，甚至在某种程度上后者与前者存在着逻辑上的冲突——前者强调的是“从人出发”，而后者强调的是“为什么人而写”。

如果我们从更深的层次来看，“为什么人而写”实际上在逻辑与学理上由三根支柱支撑而成，其一，是源自于文学对于“人”的对话关系，这是之前文学理论中所没有提到的，即文学所直面的是受众，而不是某种体制、某种思想或是具体某个人。构成“文学”这个概念的基本前提是“为人”，这与西方的文学传播理论似乎有着天然的逻辑相似之处；其二，肯定了“文学”的存在性——只要“为人”就是“文学”，只是文学有“颜色”之分，这仅是出于毛泽东本人政治立场的考虑，而并不能根据“为什么人”的不同就将其作为“文学”的前提消解了；其三，虽然在阶级的层面上提出了“人性”与“爱”这两个概念，但是肯定了这两个概念

① 贾平凹，《怀念狼》，作家出版社，2000年

② 赓续(gēng xù)：继续

在文学中存在的必要性。

若是从这三根支柱来看《讲话》，我们就很容易读懂当代文学缘何会与现代文学中的文学传统构成一种精神赓续的关系。原因乃是在于当代文学固然再与政治发生关系、再屈服于主流意识形态，说到底它仍然是建构在“人”这个主体之上，只是作为“五四”文学精神的现代性阐释，与黄远庸在《甲寅》杂志中所提及的“改革之根本”如出一辙。

由此可见，作为当代中国文学史之理论滥觞^①的《讲话》，仍然在延续着“五四”文学精神中“文道合一”的路子，但这却无意中继续遮蔽了“人的意识”与文学独立性的价值。但是对于“人”与“文学”关系的肯定，无疑是延续了“人的意识”这个潜在文学传统规制的。



陈独秀

该如何去厘清现代文学对当代文学“前三十年”的影响呢？为了避免重新落入之前习惯性误区的窠臼当中，最好的方式则是：以“人”作为文学主体的变化，避开特定的历史时间，从具体的文学现象与文学文本出发，考察自“五四”前期至1978年文学观念的演进与变化，进而总结“人的意识”语境下，文学传统与“道统”之间相互反抗、僵持与妥协的发展脉络。但需要说明的是，这种影响的研究，只是规律性的探索与总结。而且，当代文学的文学传统，是现代文学传统的进一步深化，所关注的仍是“人的意识”，只是在“人的意识”之上，覆盖了一层既成的政治意识形态。

由是而论，当代文学中的文学传统，比现代文学中的文学传统要复杂。况且从1949年至今，当代文学经历了多次剧变，每一次剧变都是对

① 滥觞（làn shāng），指事物的起源

之前“道统”的颠覆，所幸的是，在整体格局上，对于现代文学的认识一直未产生动摇与变化。在我看来，这既是现代文学中文学传统自身的稳固性所决定，亦是与文学自身进化的因素是分不开的。

然而，单纯地谈“人的意识”是不能全面地研究现当代文学脉络关系的，还要从文学自身规律入手。从1949年起至1966年这“十七年文学”中，我们还应该看到，仍然有很多符合人性的优秀作品呈现在大众面前，并且引发各种各样的争议甚至政治运动，大量作家、作品不断受到打压、迫害。反过来说，这恰恰印证了现代文学传统的作用与“文道合一”的理想破灭。

三、现代文学与新时期文学的文学传统赅续

学界将当代文学与新时期文学分开来谈，有着自己的意图所在。按照当下文学史研究的学术分科，新时期文学（1978年以后）是属于当代文学（1949年以后）的一个重要组成。但是，当代文学六十年中，新时期文学占了三十年^①，且不说作家作品的文学影响，单从年限上说，新时期文学在当代文学中已然占据了主要比例。

又该如何去审理新时期文学的意义呢？这是“新时期文学三十年”以来，文学史界一直在研究、探讨的一个问题。当然，新时期文学最大的意义还是在于对“人”的发扬，尤其进入80年代以来，人成为文学生活的主体问题，文学作品也都开始从五六十年代对生活的“俯视”过渡到对生活的“仰望”。笔者认为，新时期文学在本质上是回归到“五四”前期文学传统——即对于“人的意识”进一步探寻，虽然不似当代文学前三十年那样沿着“五四”以来新的“文道合一”的路子，而是在文学生产、传播的机制中开始将文学独立化，尤其是80年代的“人道主义”、90年代的“文学商品化”与新世纪文学在互联网语境下的“大众传播化”，导致文学逐渐回归到具备自省意识的话语空间当中。由是，我们可以这样认定“新时期文学”与现代文学的文学传统存在着必然的连续关系：一、新时期文学不同于当代文学前三十年，新时期文学一直致力于文学

^① 本书所讨论的新时期文学，仅限于时间范围为1978年至2008年三十年之间的中国当代文学发展脉络与文学状况

独立性的努力，而这恰恰是“人的意识”之下现代文学的文学传统；二、新时期文学的文学传统仍然是对“人”这个概念的延伸与建立，亦存在时代局限性下的文学功利性，但是文学与政治已经不再构成决定性的因果关系；三、新时期文学是开放性、世界性的文学体制，这与“五四”前期中国文学体制相类似，在这样的独特语境下，与现代文学的文学传统自然是有着历史的共通关系。

在这样的关系下，我们对于新时期文学的个体解读，就不只是从“当代文学前三十年”那里做注解了，而是打通现代文学、当代文学前三十年与新时期文学三者之间的关系。中国社会的大格局在这九十年中，是从开放到封闭再到开放的过程，而文学体制在这样的大格局下自然随时而变。对于新时期文学的文学传统或文学精神的考量，应当以“重回‘五四’前期的起跑线”为出发点与立足点，而不是引证贾平凹所说的“吃狼奶”理论，或是“人的意识”再发现。

新时期文学体制与“五四”前期文学体制有如下一些相似之处：

第一，“新时期文学”的文本总体上说是大众传播与现代传媒之下的市场化文本，文学不再是束之高阁的阳春白雪，亦不是奉若天书的万世经典。文学变成了大众文化的重要组成，而且以新媒体的形式，结合报刊、图书、电视、电影、网络甚至手机等多重媒介，进行跨文化、跨媒体的大众传播，并且被市场化所检验。市场化与大众传播也是“五四”前期文学体制的重要变革之处。电影、民营出版社与报刊亦在“五四”前后出现，并对日后的文学体制影响深远。但是这并未能持久，左翼文学出现后引发国民政府当局的“报禁”政策，加上频繁战争，1949年之后文学又逐渐陷入了“极左”的政治功利化窠臼，导致“五四”前后的“文学市场化”只是在文学体制中昙花一现的“现代化”尝试。但是在“新时期文学”中，大众传播与现代传媒成为文学体制的主要形式。从这个体制的延续，就能得知新时期文学与现代文学的文学传统存在着一脉相承的关系。

体制决定内涵，文学样式由文学生产所决定，而文学体制的形式又是文学生产的前提。新时期文学的文学传统实际上是从现代文学那里赓续而来。大众传播下的文学生产，所针对的对象是“人”，符合人性、张扬人性的作品，自然会在传播中处于优先的地位。从这一点来考虑，新

时期文学的大众传播性与现代传媒的特质决定了它与“五四”前后的文学传统有着天然的历史渊源。

第二，新时期文学与五四文学都是开放性的文学格局，文学视野具备全球化的眼光与品格。如果我们把1905年之后中国社会体制的变革与1978年之后中国社会体制的变革进行对比，很容易发现两者之间的相似之处（当然抛开国家的强弱不谈），正是这种相似的开放性，才促成了文学中“人的意识”的出现^①。

| | 1905年之后中国社会的变革 | 1978年之后中国社会的变革 |
|------|--|--|
| 教育 | 取消科举制度，建立现代教育制度与考试制度，并设立现代高校。 | 恢复高考，全国各大高校重建现代学科体制。 |
| 留学 | 1908年清政府与美国政府达成协议，用辛丑条约的“庚子赔款”送中国学生出国留学，并在国内建立留美预备学堂，以留美、留日为主。 | 1978年邓小平指示扩大派遣出国留学人员规模。1979年初，邓小平与美国总统卡特签署中美关于派遣留学生的正式协议。1981年，自费出国留学政策放开。 |
| 文学生产 | 新的文学机制如图书、杂志、报社、广播与电影被以大众媒介的形式引入，文学走向市场化。兼之国民政府书报检查政策的松动与西方忙于“一战”，国内相对稳定和平，文学开始复苏。 | 1978年10月，全国少儿读物出版会议召开，解放了出版界的思想。1979年12月，全国出版工作会议召开，这次会议调整了地方出版社的经营方针，促进了全国出版业的迅速发展。 |
| 社会思潮 | 中外文化交流频繁，西方思潮如进化论、马克思主义等涌入中国，学界百家争鸣。形成诸多文学、学术流派。 | 实行对外开放的政策，后现代、西方马克思主义 ^② 等理论被引入，学界呈现“群言杂语”的状况。 |

不难看出，两个历史时间段在某种程度上有雷同之处。尤其值得注意的是，在这两段时间中，文学观念也悄然发生着变化。留学与教育制度改革为新思潮、新流派的引入提供了非常必要的后备支持，正是一批

① 下表部分内容参考吉尔伯特·罗兹曼，《中国的现代化》，上海人民出版社，1989年

② 此处所指并不是以马克思、恩格斯与伯恩斯坦等人为代表的早期马克思主义，而是以“三尔三斯”（海德格尔、伽达默尔与胡塞尔；罗尔斯、哈贝马斯与吉登斯）为代表的现代哲学流派——“西方马克思主义”，这是上个世纪下半叶因为资本主义市场危机、全球化负面影响加剧，导致人类对于自身的集体性反思时所催生的“回归马克思”新思潮

懂外语的大学生、留学生将西方的文学思潮带入国内，形成了较为广泛且深远的文学影响。在“五四”前期，“一些居住在沿海城市与开放口岸的中国人开始关注西方文学作品，并且逐渐认同这些作品中一些带有颠覆性的观点与手法”^①。之后，西方盛行的现实主义、自然主义成为当时中国文学创作的主流。无独有偶，在20世纪80年代初，中国人亦表示出对于解禁后西方现代作品中一些内容与手法的好奇，甚至在国内文学界竞相模仿，呈现出所谓的“马尔克斯句式”以及先锋文学、实验戏剧与朦胧诗等舶来文学体裁与中国传统文学风格相“嫁接”的新生产物。

另一方面，出版政策的松动亦是导致文学快速市场化的原因。过于刻板、政治化的出版政策，势必会影响到作家的创作，伤害到写作者的写作激情。久而久之，会让作者与读者之间形成一条人为的隔膜——当文本不能靠近读者时，就只有向主流意识形态趋近。久而久之，文学自然就会丧失基本的人文关怀。

第三，现代文学与新时期文学都对“文道合一”表示出了抗争，提出了“人的意识下”文学的独立性意义，两者共同构成了“五四”以来的文学传统。正如章士钊所主编的《甲寅》到最后不得不退出历史舞台，让位给《新青年》一样，现代文学在正式进入“五四”之后，所遇到的另一种“文道合一”的主张，促使其刚刚萌芽的文学传统——“人的意识”就不得不再被更为激烈、革命的青年思潮所替代。虽然正如前文分析的那样，“五四”的文学传统还是关注“人”，只是强调文学有色彩之分。服务不同的人，文学的色彩就不同，而这个色彩的标准是主流意识形态决定的，这个只能作为文学立场的判定，而不能作为是否成为文学的定义。这样的定义从“五四”开始，一直延续到《讲话》甚至其后较长一段时间。

值得注意的是，新时期文学除了“人道主义”论争之外，绝大多数的形式都是将文学体制交给市场，让受众去检验，文学作为在市场中可以获取既得利益的工具，呈现出一种更为广泛的“人性”意识，甚至不惜牺牲文学性，去迎合大众的阅读口味。甚至逼迫作家降低品格，以私人化甚至隐私化的书写方式来满足读者中最基本的人性需要——从这一点来

① 吉尔伯特·罗兹曼，《中国的现代化》，上海人民出版社，1989年

看，这又与20世纪二三十年代邵洵美的“颓加荡”（decadence）与张资平的“恋爱文艺”等文学思潮是非常类似的。

四、结语：新时期文学史研究与人的解构

具体而言，对于新时期文学史的研究，应该采取什么样的方式，或是对于新时期文学史的撰述，应该采取什么样的策略呢？结合上文的论述，以我陋见，无论是做文学批评，还是治文学史，抑或是比较文学，下面所提的几点都是有着一定意义的。

首先，在视野上建立一种开阔的历史观，而非拘泥于某个具体的历史时间段进行研究。治文学史或做文学批评当然要从具体的文本、作家与文学思潮入手，采取史料考证、作品分析与比较研究，但这并不意味着要在视野上拘泥于某一个特定的历史时期，或者某一个人划分的时段。由于长期以来现当代文学研究被混为一谈，而当代文学批评又与文学史的研究相脱节，意图建立起一个连贯性、线性的文学视野，并不是一件容易的事。由此，为了更好地研究新时期文学史，“人”这个问题的认识则是非常必要的。

“五四”前期的“人”刚萌芽，尚且处于被结构的阶段，属于舶来品，人的价值体现是抽象的。而经历了六十余年的“现代化”之后，国际格局亦发生了极大的变化。及至21世纪初期，文化多元化、全球化成为世界文化格局的主流，“人”作为一个既成的命题，亦变得十分广泛了。

只不过，当下的“人”早已不是五四时期的“人”，两者在意识形态的区分上有着天壤之别。早在20世纪80年代，德勒兹就提出了在全球化语境下“人”的异变问题，时过境迁至今，“人”这一概念的内涵与外延早已发生了质的变化。当下的“人”，已经被异化、充斥，我们对其要做的，绝对不是结构的加法，而是解构的减法，要对其剥离、去蔽，争取还原到“人”的最初本原——只是由于我们长期以来被“人”这个概念的表现所蒙蔽，以及对自我的强烈认同感，几乎很难认识到“人”的时代性嬗变。从更高的维度来看，“人”作为一种社会意识形态的存在价值，一直呈现出各种各样的规律性变化，如何把握这个变化的路数，倒是做新时期文学史研究的一个重要前提。

既然如此，那如何认识“人”呢？

这就是第二个问题。从作家研究的角度看，一部好的文学史，当是一部文学观念史，比如夏志清的《中国现代小说史》、陈思和的《中国当代文学史教程》、丁帆的《新时期中国小说主潮》与王尧的《当代中国散文史》等，文学史延续着文学观念，去寻找文学传统的发展脉络，这样的文学史才是客观、公正的，如果不能从这个角度出发，单纯罗列作家作品，甚至只是简单的东抄西凑，这样的文学史自然是缺乏“人”的，读起来也是乏善可陈，味同嚼蜡。

而“人”在文学观念的演进中则起着不可替代的作用。文学观念中人的萌芽、出现、成熟、沉寂甚至异化，都是文学观念有别于其他意识形态观念的差异之处。文学观念的价值，往往体现在人的存在价值上，认识“人”，就是认识文学观念，就是对于文学传统的总结。

最后，需要提及的是，所谓文学观念史，是针对作家而言的，但对于作品的研究，也应该从“人”的角度来衡量——即作家们的创作心理与写作风格，这个问题具体落实到文学作品当中，就是对于文学文体的研究，一部好的文学史，往往亦是一部文体史。如果不能抓住这两点，新时期文学史的研究者们很难逃过文学史学的僭越。

无论如何，对当代文学尤其是新时期文学史的研究与对文学作品的评判，一定要从其源头开始，去找寻其文学传统对于文学观念、文学文体（或曰时代精神、文学风格）的影响，这样我们才能不断地接近文学史的真实，不断超越时代的局限，达到一个全新的高度。





—

1978—1984

解冻与去蔽

特别是那个“十年”，流行的倾向总是主张用“我们”代替“我”，用“大我”否定“小我”，用“人民”取消“个人”。凡是这样做的，就被誉为“抒人民之情”，凡是试图唱出自己独特的感受和声音的，就会因为“表现自我”或“自我表现”而遭到贬斥。

——江枫（1981年）

新时期文学是中国现代文学的一个有机组成部分，也是自“五四”新文学以来最活跃、最具有文学史意义的一个特殊发展时期……完成了中国现代文学与世界文学对接的使命。

——宋剑华（2004年）

新时期以来的文学创作中所出现的诸多问题，尤其是在文学史重写之后所出现的一些问题已经引起重视。经过二十多年的人性化写作已经引起一些人的警惕，其创作本身所带来的问题是人性的内涵所解决不了的。

——周景华（2008年）

1978年以后，中国社会开始逐渐往“世界性”进行现代化转型，这是一次前所未有的尝试与探索，是东方历史上一次勇敢的革新，中国人称其为“新时期”。

——奥特伦·曼德尔（Outrun Mendel，2005年）

“新时期文学”是一个备受争议的名词，而且这种争议，一直没有停过。

无论怎么争议，研究者们似乎都达成了一种共识，即“新时期文学”这个词所指的时间段，必定是1978年十一届三中全会之后，在这一点上，没有争议。

这是一个困扰了文学史、文学批评界很多年的悖论。一方面，“新时期文学”这个说法的形式不合理，理应纠正。但是，这个说法的内容却得到大多数人的认可。纵然想纠正、想革除，一时间也找不到合适的名词来替代它，于是便只有将就着用。

令人没有想到的是，这个说法使用了整整三十年。

三十年是一个什么概念呢？

中国现代文学的划分，一般说来，分为现代文学与当代文学。现代

文学的起止时间是1919年“五四”运动（一说1917年新文化运动）至1949年的第一届文代会，整整三十年的时间。钱理群先生著有《中国现代文学三十年》，已成为国内大学中文系的通行文科教材。

而正如前文中所述，“当代文学的前三十年”当与“新时期文学三十年”分开来看，这样看来，三个“三十年”成为了中国文学迈向现代化的一个轮回，在第三个三十年，中国文学终于有了成为“新纪元”的全新开始。

三十年，是一个新的总结，一个新的跨越。迈向现代性的文学是九十年的耄耋之年——但新时期中国文学年方而立，应该理性而成熟，应该走向一个新的高度，应该充满喜悦与激情，从而获得一种新的生命体验，成就一段时期的历史辉煌。

三十年，理应让我们充满期待。

1. 新时期文学肇始时的文学场分析

法国学者布迪厄认为，文学的生产、消费、分配与商品的生产、消费、分配一样，后者被称为“市场”，那么前者就被其称为“文学场”^①。自布迪厄之后，“文学场”遂成为了西方文艺批评界进行文学功利性、接受美学、大众文化专门研究的一扇窗口。尤其是近年来，“文学场”理论被各种批评家广泛应用，分析各种文学形式，从古希腊到后现代，从欧美到亚洲，像只要有商品和消费就会有市场一样，只要有文学，有读者，便有了文学场。

我们试图用文学场的方法来审理“新时期文学”肇始时的各种文学关系，即当时的文学生产、文学消费与文学观念，进而厘清从属于这个文学场域之内的作家、出版社与作者之间的复杂关系，以及文学的使用、权力与价值问题。

厘清这个问题很有必要，因为新时期文学是一个大的课题。要把握这个课题，从何处入手便是一个值得关注、研究的问题。而对于文学史的研究分析，多半从文学的“发生”入手，进而探讨文学的“形成”，新时期文学的“发生”也就成为了新时期文学史撰写的第一个课题。

① 布迪厄，《艺术的法则——文学场的生成和结构》，中央编译出版社，2001年

笔者以为，新时期文学的“发生”，是处于一个特殊的“文学场”当中的。

首先，是文学“身份”的特殊。现代文学理论与批评探讨的第一个问题就是“身份”问题，这个问题非常有道理，也很有价值。就像研究不同市场中“资本”的身份一样，在计划经济、市场经济以及原始经济这些不同的经济体制中，“资本”有着不同的身份。

“新时期”伊始，文学的身份就成为诸多学者主动研究、探索的一个问题。这个问题即“什么是文学”这一问题的精神接续。早在鲁迅、胡适的那个时代就开始讨论何为文学这个问题。无论是改良派，还是保守派，均对这一问题做出了自己的回答。

鲁迅在《黑暗中国的文艺界的现状——为美国〈新群众〉作》一文中如是认为：

现在，在中国，无产阶级的革命的文艺运动，其实就是惟一的文艺运动。因为这乃是荒野中的萌芽，除此以外，中国已经毫无其他文艺。^①

值得注意的是，意大利当代哲学家葛兰西（Gramsci）有着与鲁迅近乎类似的关于文学的定义：

社会主义国家文学的基本特点，便是无产阶级政党依靠其强大的组织化力量建立文学领导权的机器，并将政党意识形态内化为中国人民特别是知识分子的普遍意志。^②

鲁迅的判定成为未来六十年中国大陆关于文学定义问题的范本。在鲁迅之前，文学便有“载道”、“言为心之声”等多种说法，但从未形成一个规范的看法。在鲁迅之后，文学的“身份”便只有了一种，而且这种说法几乎没有第二种可阐释性。

① 鲁迅，黑暗中国的文艺界的现状——为美国〈新群众〉作，《鲁迅文集》（第四卷），人民文学出版社，1995年

② 葛兰西，《论文学》，人民文学出版社，1983年

一直到1978年，这个问题才逐渐被“解冻”，在此之前，关于文学身份的讨论却一直在明里暗里进行着，评论家、理论家们并未停止自己的思考。比如说时任华东师范学院教授的钱谷融提出“文学是人学”这一基本看法——况且这个说法钱谷融并非原创，而是来自于苏联作家高尔基，但是钱谷融却因此获罪，他与他的同道被打成右派，险些被送进监狱。



钱谷融先生

那么，文学究竟是什么呢？

进入到新时期以来，文学因为其独特的社会影响力与意识形态价值受到了社会各阶层的一致关注，“实践是检验真理的唯一标准”已深入人心。文学的真理自然也要靠文学的实践来检验，文学的实践无非是两种——生产和消费。

美国文论家韦勒克和沃伦合著的经典读本《文学理论》（Literature Theory）提到了关于这两重关系的定义，韦勒克认为，文学生产和消费实际上是“两重”的审美过程，即作家创作，读者阅读。读者在阅读完之后自然会对作品的高下优劣有一个是非判断，那么这个阅读与判断便构成了“文学审美”与“文学批评”，这与作家的“文学创作”一同构成了“文学实践”^①。

1978年，韦勒克的理论尚未引入到中国，但是这种方法论意义却已经在中国人心中有了地位，甚至是有相当的分量。一言以蔽之，所谓文学身份问题，就是文学是什么亦即文学本质的问题，文学本质再系统化，便是文学真理的问题。

长期以来，左倾思想甚嚣尘上，文学不断被附加上各种各样的政治意识形态特征。比如说，文学是投枪，是匕首，是武器，“一支铅笔抵三千毛瑟枪”，这些说到底都是一点，文学是工具而且是政治的工具。文

① 韦勒克、沃伦，《文学理论》，三联书店，1983年

学的意义似乎成为了政治的附庸。作家毕竟不等同于政治家，文学与政治虽同属意识形态上层建筑，但是两者在社会生活领域中当各司其责，而不是混为一谈，更不存在谁从属于谁的问题。

文学的真理是什么？绝对不是政治的输赢，更不是“阶级斗争的工具”。当然，文学可以去书写政治背景，可以识大体辩正误——但是这个前提是作家的自觉自愿，倘若作家不愿意涉及政治，那么其文学作品不能被当作没有价值的东西对待。比如梁实秋“与抗战无关”的散文随笔虽然长时间遭到了不公正对待，但是在新时期被拿出来并获得重新定位之后，其文学意义凸显，文学价值已为大家所公允。

在1979年4月召开的第四届文代会上，文学的使命、定义再次被政治规范化了，但是与之前不同，总的说来，这次规范化要求的是文学作为一种新的意识形态代言形式，既要为个体代言，又要为社会说话，既要谈个人的内心体会，又要积极地承担历史责任。文学是人的文学，也是人民的文学，作家、文学的意义，全在于此。

倘若没有这样的精神，大多数作家是不敢继续写作的，更不敢改弦更张说真话、说实话，因为在1978年，作家们的主流仍然是刚刚从监狱里出来的老作家，大家对于那个特殊的时代都心有余悸，年轻的作家又尚未成熟，大陆的当代文学虽然解放了思想，拥有了相对较为宽广的叙事空间，但是却未能有成熟的梯队，形成一股敢担重任、能担重任的文学力量。

其次，是文学创作的“手段”问题，这也是我曾经多次提到的一个观点——将文体学研究引入到文学史研究的范畴当中。

中国的文学写作理论其实源远流长，三国时期文论家曹丕在《典论·论文》中便强调文学创作是一种个人的、自然的行为，“文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致”。晋代文论家陆机则在《文赋》中提出了“收视反听，耽思傍讯；精鹜八极，心游万仞”的学术主张，要求文学创作应该有着细致入微的观察与天马行空的思维，文学创作理应是作家“耽思傍讯”思考而来的结果。

但是当我们看到“十七年”文学与“文革”文学的荒谬粗俗时，谁也无法相信，这些不成章法的文字，居然代表着一个文学古国、文化大国

在某一个时代的文学成就，文学写作的意义在这段时间内不但被损害，更是被灭绝掉了。

所谓文学写作的体例研究，也就是我们常说的文体学研究，既包含篇章修辞，也包括内涵精神，文体（style）即西方人所说的风格（style），两者为同一单词，殊途而回归。一部好的作品，在文体上是成熟、成功的；反之，一部在文体上不成熟，甚至存在诸多问题的作品，那便是稚嫩的，甚至是失败的。

当然，文体标准并不构成文学的标准，两者亦不可混为一谈，但是我却意图从文体学出发，来探讨“新时期”初期文学精神的重建与文学场的“权力”分析，从而厘清新时期文学现象之下的文学本质问题。

在1978年之前的三十年，“高大全”、“三突出”成为文学作品、文学样式中的主要创作形式与主体风格。但是这种风格又不等于西方文体学中的“崇高”，或者说两者并无客观联系，只是在形式上都存在着一种恢宏、壮观的表现形式罢了。

烈士、战争、口号、英雄、红光满面、坚贞不屈、主义理想大于一切……这些本身有悖于自然规律甚至是反人性的文学意象，在这一时期的文学作品中层出不穷，到处都是简单的二元对立关系，敌人就是十恶不赦，英雄就是不食人间烟火。这种简单到无趣的角色设置，实际上所凸显的是文学的无奈、作家的沉寂与思想的贫乏，归根结底到一点，就是文体即风格的单一化。

不同作家，不同时代，其风格必然不同。这既是文学批评的普通常识，也是文学理论的基本原理。但是十七年文学加上“文革”十年，大陆的文学却未能在风格上实现多样化，这不得不说是中国当代文学史上的一种悲哀。及至新时期初期，中国的文坛风气才为之一变，即开始呈现出多样化的文体形式。

文体形式，亦被学者丁帆称为“文学体制”。在1978年之后，知青文学、“反左反封建”文学、人道主义文学与伤痕文学等文体形式不断出现，呈现出一种文学多元化的正常现象。文学的服务对象、写作模式与话语样式也随之发生了变化，文学的权力自然也出现了应有的嬗变。

文学与政治的关系就是文学权力发生变化的标识，即文学的权力回

归到美学探索、生活历练与文化叙事这些范畴当中，而不再是绝对从属于政治，并尾随于政治行动而行动。文学权力一旦放开，并从单一化走向多样化，那么创作风格随之也获得了解放，很容易就从二元直接过渡到了多元。

这就是为何新时期初期文学风格层出不穷、样式五彩斑斓的根本原因。学者关注文学史，应具备文体学的视野，研究文学史也应采取文体学的方式，这是一种必然的趋势，当然，我在这里只是稍微地提及一下，具体的应用当留到后文再叙。

最后，便是文学“现代性”的重申，即启蒙意识的再发生。这一问题实际上曾长期为国内学术界所关注，现代性早已不是什么新问题。但是中国文学的现代性却非一蹴而就的，而是经历了漫长的时间过程，这在世界上是独一无二的。大体来说，中国文学的现代性与中国近代学术的现代性进程相似，都经历了两重过程，先是体例、式样的现代性，再是风格、精神的现代性。前者，我们姑且称其为语言的现代性，后者我们暂将其命名为启蒙意识的发生。

朱寿桐在《中国现代性文学传统的“道法体系”》一书中认为，所谓中国文学的现代性（或曰启蒙意识），实际上是一种“人本精神”，即作品中的主题是“人”，这也是高尔基论断“文学是人学”的概念延伸。文学是人做出来的，那么势必以反映人的需求，人的思想观为主要目的，而不是以偏盖全地、盲目地上升到超人、超意志甚至超规律的层次之上。文学与其他艺术形式一样，有着自身的发展规律与生成机制，强求不得^①。

中国文学的现代性发轫较早，从1917年的新文化运动就存在着这样的一层启蒙意识。陈平原先生在《〈学术史丛书〉总序》中论及中国学术史时，就曾将中国学术史分成两个看法，一者为“赓续”，另一者为“断裂”，即中国现代学术与之前学术的关系，究竟是一种精神接续，还是一种另起炉灶的断裂？^②

我曾对中国话剧史做过研究，认为中国现代文学的现代性精神当

① 朱寿桐，《中国现代文学传统的“道法体系”》，人民文学出版社，2002年

② 陈平原，《中国现代学术之建立——学术史丛书》，北京大学出版社，1998年

起源于中国话剧的产生。因为话剧无论是表现形式、精神内容还是其产生时间，都当之无愧地堪称中国现代文学的先声，在形式上是一种“赓续”，但是在内容上却是“断裂”的。值得注意的是，话剧研究一直遭遇冷落，这实在是一种不公平。究其原因，张庚先生一言以蔽之：中国话剧史不是剧场发展史，而是戏剧配合“革命”发展的历史。

这便是“现代性”被政治化、工具化的最好论断。“革命”其实也是现代性的一种称谓，即推翻封建王朝，革除封建政制，建立民主、宪政与法治。但是中国文学的“现代性”却是和政治的“现代性”同时进行的，当政治成为意识形态与社会生活的大主题时，随之也就形成了一股巨大的向心力，将文学、经济、文化、法律等诸多上层建筑所包揽，文学自然而然也就成为政治的附庸了。

在1978年之后，极左思潮被控制，政治的意识形态意义被重新界定，即文学与政治分属上层建筑的不同分支。这是内部逻辑规律的一次厘清、分野。但是文学并非完全与政治无关，或是说可以与政治主张背道而驰。正如丁帆在《新时期中国小说主潮》中所提到的那样，一方面，官方对于新时期的文学采取“话语激励”的态度，比如说鼓励作家批判极左思潮，号召大家写多写好，并将全国中短篇小说奖、茅盾文学奖颁发给以“伤痕文学”为主要创作内容的作家作品；但是又要提防作家“越界”，产生与主流意识形态相抵的文学观念，于是又采取“话语规约”的策略^①。其中，代表事件就是对于伤痕文学《苦恋》的批判以及在1983年大规模的“清除精神污染”活动^②。

《苦恋》是作家白桦的代表作，发表于北京市作协刊物《十月》1979年第3期，这部小说发表后的1980年，在电影大师夏衍的直接指导下，被改编成电影《太阳和人》。这部作品的核心思想在于对“文革”期间“四人帮”残酷摧残知识分子的深度批判与无情揭露，以及对人性尊严的真诚呼唤。

① 丁帆、许志英，《新时期中国小说主潮》，人民文学出版社，2001年

② 笔者认为，“清除精神污染”运动的导火索虽是对周扬、王若水的人道主义与异化问题的批判，但其肇始源头却是对于《苦恋》的批判，即对于人性问题的认识与探索。这场运动在胡耀邦、邓小平两位领导人的干预下，只持续了二十七天，并未对新时期文学的规制与样式产生较大的影响

这部电影的主人公是一位画家（原型为著名画家黄永玉），在饱受“文革”摧残之后仍矢志不移地热爱着自己的祖国，甚至放弃了出国避难的机会，影片反映了那一代知识分子对于民族、国家的热爱。他的选择受到了各方的质疑，甚至他的女儿在出国时都向他发出了疑问：爸爸，您爱我们这个国家，苦苦地留恋这个国家……可是这个国家爱您吗？

这句话成为这部电影遭禁的理由——揭发者将“国家”这一词偷换为“祖国”，一下子就把事件上升到政治意识形态的层面。在影片叙事上，也是被很多左倾批评家所诟病，电影的导演彭宁是一位红军后代，作为该片的导演，他大胆地利用当时还不是很时兴的荒诞叙事手段，在电影的结尾通过镜头打了六个点的省略号，表示对于影片主人公观点、主张的未竟之词——当时一批左倾的评论家竟然评价这个镜头是“向着红太阳打了六炮”。

对于这部电影的批判，一开始是一位叫黄钢的作家点名揭发的，在整个批判的过程中，黄钢也是宣传最卖力、最积极的一个人。在不明白事实真相的情况下，刚从文革中走出来的文化领导者与知识分子，对于

这部电影的批判多半是出自于“宁可信其有，不可信其无”的主观性。白桦也在回忆文章中写道，“他（黄克诚^①）当时没有看过这个剧本，也没有看过这个影片，只是听有人向他吹风，他就被激怒了。”^②

1981年4月17日《解放军报》刊登了对于这部影片的批评性文章，白桦自己回忆说，当时每天都能收到全国各地支持他的来信、电报。对于某些报章上充满“文革语汇”的批判，大家都表现出了很反感的情绪。



作家白桦

① 时任中共中央纪律检查委员会常务书记

② 黄长怡，《苦恋》：被严厉批判的未公映电影，南方都市报，2008.4.6

事情总要有个了结，所幸的是，白桦并未因此影片而身陷囹圄，而且还在全国的文化界赢得了一定的声誉。当时主政的中共中央领导人邓小平在该事件的最后下了如是的定论：“批评可以，不要一棍子打死”^①、“对电影文学剧本《苦恋》要批判，这是有关坚持四项基本原则的问题。当然，批判的时候要摆事实，讲道理，防止片面性。”

最后，《文艺报》发表了唐达成、唐因写的《论〈苦恋〉的错误倾向》，这篇文章进而被《人民日报》全文转载，事情方才以“文学批评”的形式而结束，从而避免了将文艺争鸣上升为“政治交锋”的上网上线。《苦恋》实际上彰显了新时期初期文学权力的问题，即政治与文学是何种关系的问题。

在新时期，对于文学的批评不再采取建国初期那种武断、粗鲁，以政令代替文学批评的手段，而是采取相对较为公平、客观、缓和、全面的形式，而且社会、读者（观众）对于某些作品，再也不采取“一拥而上”的“人民战争模式”来横加批判，而是有着自己的眼光与判断力。这对于作家创作的积极性与文学创作的多样化显然是有益处的。

在文学与政治的双重博弈下，比起之前的三十年，新时期文学的权力获得了增强并敢于承担上层建筑的部分权力——当然这也是体制内的一种巩固。当文学不再成为政治运动的导火索，并重新回归到接近艺术本质的审美之上时，这无疑是文学的进步。

德国哲学家海德格尔在《诗·语言·思》一书中如是论断，“诗人越是诗意化——他的言说越自由——他更纯粹地使其所说所听于不断努力的倾听。”^②事实上，反之亦然。当文学无法获得自由的言说的权力并被政治所牵绊时，诗人就无法获得诗意化的表达，自然，文学也就无法成其为文学。

2. 审美意义、社会意义与伦理意义的重建

研读中国当代文学史，新时期文学无疑是重中之重。美国当代汉学家顾威廉（William Gate）曾如是评价：中国当代文学史，前三十年批判多于褒扬，而后三十年却褒扬多于批判，真正的文学性主要集中在“新

^① 同上

^② 海德格尔，《诗·语言·思》，文化艺术出版社，1991年

时期”的三十年。另一位学者董健也认同这个观点，即新时期文学三十年的成就，远远要高于前三十年的成就。

“新时期”文学的总体水平较高，这已是当代文学史研究者们公认的事实。但是新时期文学并不是一直持续走高的，其中也有波折、低谷，这亦是文学发展客观规律使然。在这里，我们主要探讨“新时期”初期，即1978年至1984年中国文学的文学史价值。

正如前文所述，1978年中国文学形成了新的规范，文学话语既受激励，又受制约，文学权力在有秩序的维度下获得了增长。比起前三十年文学的严重失范，1978年之后的中国文学，确实值得大书特书。其中代表作品有卢新华的《伤痕》、玛拉沁夫的《活佛的故事》、张贤亮的《肖尔布拉克》、刘心武的《班主任》以及蒋子龙的《乔厂长上任记》。



（左起）卢新华、刘心武与王亚平

尽管当下仍有评论家对其中某些作品发出“不忍卒读”的评价，亦有人在这些作品中品读出了“左”的味道，但不同的时代本身就有着不同的文学作品，这些作品的文学史意义无疑是非常巨大的。本书试图从文体学的文本解读法出发，来厘清“新时期”初期文学的文学史价值。

卢新华的《伤痕》最早发表于《文汇报》上（1978年8月11日），这篇作品为大陆“伤痕文学”的开山之作。这部小说的写作基调非常舒缓婉约，并且采取了倒叙的形式，这种带有旧上海写作风格的作品在当时并不多见。

在这篇小说的开头，卢新华如是描摹：

“除夕的夜里，车窗外什么也看不见，只有远的近的，红的白的，五彩缤纷的灯火，在窗外时隐时现。这已经是一九七八年的春天了。”^①

在充斥着“高大全”、“三突出”的“文革”文学之后，陡然冒出这样一篇作品，不得不说是一种另类。尽管“灯火”、“春天”这些文字常被后来的评论家们解读为一种政治隐喻，但卢新华自己从未承认自己的作品包容着一个巨大的政治寓言。在百废待兴的时代前沿，这样的文学风格自然会成为当时的一个社会亮点，其叙事模式无疑亦会引领一代文风。

“晓华”是卢新华在文中塑造的主人公角色。这个被“文革”迫害到家破人亡的女青年对于生活既拥有梦想，也被种种现实划得伤痕累累。晓华曾因为成分问题不得不离开自己的恋人苏小林，她的母亲、刚刚恢复工作的王校长也因迫害成疾而离世。当然，这些伤痕既是晓华本人的伤痕，也是国家之殇。卢新华在这部小说中除了描述伤痕，更用了之前从未有过的写实主义描写方式，尤其是对女性的描写：

“她掉过头来，让面庞罩在车厢里淡白的灯光下，映在方方的小镜里。这是一张方正、白嫩、丰腴的面庞：端正的鼻梁，小巧的嘴唇，各自嵌在自己适中的部位上；下颌微微向前突起；淡黑的眉毛下，是一对深潭般的幽静的眸子，那间或的一滚，便泛起道道微波的闪光……又是两年过去了。她的瓜子型的脸盘，随着青春的发育已经变得方正，身体的各个部位也丰满起来。她已是一个标准的青年姑娘了。”^②

这类描写，若是放在当代文学的前三十年，即使不打成“修正主义”、“小资产阶级”，至少也会用“文斗”甚至“武斗”的形式让作者难受好一阵子。

卢新华的《伤痕》，在某种程度上实际是20世纪前半叶上海作家的

① 卢新华，伤痕，文汇报，1978年8月11日

② 同上



刊登《伤痕》的版面

精神赓续，描写城市生活细腻精致，深入人的内心去探求文学精神的本质，无论是前行者刘呐鸥、张爱玲，还是后来者程乃珊、王安忆，实际上都与其有着某种程度上的文化血统关系。这种关系，既与角度、时代有关，也与地域、文化有关。

之所以在这里要着重谈及卢新华的《伤痕》，究其本质原因，还是意图审理新时期初期文学在整个文学史中的意义，尤其是在写作

形式上的开创性意义。马克思主义所说的内容决定形式，赫尔德的时代精神决定文学特质，实际上说的都是这个道理。

在卢新华之前，中国当代小说的创作，内容与形式都是脱节的。无论什么内容、什么形式，都被一种主题所掌控，脱离了这个主题，就是文学创作的“失范”，殊不知这已然构成了在文学创作规律上最大的“失范”。之前的小说，女主人公全是正面形象，而且都是银盘大脸、英姿飒爽，缺乏文学本体上基本的女性审美形象。卢新华这种写作风格与叙事形态，并非是他独创，而是主动地捡起了半个世纪之前的写作态度，从而回归到人性本真的写作。

而蒋子龙的《乔厂长上任记》则是一部“向前看”的小说，这部小说发表于《人民文学》1979年第7期，随后由北京电影制片厂于1981年改编为电影《钟声》。主人公乔光朴是一个锐意改革、勇于创新的新厂长。在制度改革的过程中，屡遇阻力却不折不挠，最后凭借踏实肯干的作风与改革家气魄，终于将接手的工厂扭亏为盈。

这是一个时代感极强的文学文本。当然，这也被后来的批评家所诟病为“歌德”作品，即对大趋势、大时代歌功颂德。但却被一些后来的学者称其为“改革文学”之先声，因为在《乔厂长上任记》之后，大量事关改革、渴望改革的作品蜂拥而出，其文学成果可谓洋洋大观，叹

为观止。

从文体叙事学的角度来看，这部小说的意义当然不止是对于改革的诉求，而是以一种特殊的文体形式为后来的作家塑造出了一个文体范例，即叙事类型、风格结构与话语权力的三角关系构成了小说的全部。

一个好的领导干部在“新时期”的一段历史时代，面临各种各样的守旧阻碍（或时代阴暗面）而顽强不屈，最后这位领导干部终获成功——《乔厂长上任记》为后来者开辟了一种套路。对于领导干部正面形象采取什么样的书写形式——即以一种新时期的个人英雄主义形态，对主人公进行白描。作者并不急于用细腻的笔触去描写主人公的形象、气质与外表，而是不断用矛盾来获得靠近主人公内心本质的可能。

在某种程度上，《乔厂长上任记》为后来的作品开辟了一种叙事的秩序。所谓改革，实际上就是现存体制的改变与意识形态的革新，这是改革的秩序。在这样一种秩序下，谈“改革小说”的意义，实际上就是谈“领导层”与“被领导层”的关系问题，即干群关系问题。“文革”期



连环画《乔厂长上任记》

间，干群关系一度混乱，社会秩序错综茫然。在世界观混淆、责任意识淡漠的前提下，重申社会秩序的建设，有着非常重要的价值。

刘心武的短篇小说《班主任》发表于《人民文学》1977年第11期，这部小说存在着双重的复调叙事，书中有两个主人公，一个是班主任张俊石老师，一个是问题少年宋宝琦。但是文中更深层次的矛盾却是团支书、工人子女谢惠敏与宣传委员、干部子弟石红之间的意识形态差距。张俊石在不断地了解、深入调查与思考中发现，真正的问题症结，并不在于某个同学的意识问题，而是在于“四人帮”之前对于青少年世界观、认识论上的戕害，个体问题随之也就变成了一种广泛性的问题。

今天下午围绕着收留宋宝琦发生的这一件又一件事情，好比一面

镜子，照出了四人帮糟害我们下一代的罪恶；有些“四人帮”的流毒和影响，我以前或者没有觉察出来，或者没有像今天这样感到触目惊心，我想到了很多、很多……^①

文中所谓的“四人帮”、“林贼”，在这里只是一个隐喻符号，即对于之前那个时代的一种质疑和否定。无论是调皮捣蛋的宋宝琦，还是睿智成熟的石红，或是上纲上线的谢惠敏，在作家看来，这些孩子都是需要“救救”的，因为他们身上普遍所缺乏的不是道德意识、责任感，而是存在着一种伦理危机。

同学关系、师生关系等被无限地政治化了。同学之间动不动用“批斗”、“批判”解决问题，要互相“作斗争”。人与人被时代所异化，这是作家关注的一个着眼点。老师如何站在一种治病救人的立场上去关爱学生，而不是一味地批判、上纲上线；同学之间如何相互理解，坦诚以待，而不是拿着政治标准作为为人处世的原则，这是作家刘心武在文中意图表达的最大隐喻。

小干部们面对这些东西都厌恶得皱鼻子、撇嘴角。谢惠敏提议说：“团支部明天课后开个现场会，积极分子们也参加，摆出这些东西，狠狠批判一顿！”……谢惠敏感到张老师神情有点异常，忙把那本书要过来翻看。她以前没听说过、更没看见过这本书，她见里头有外国男女谈恋爱的插图，不禁惊叫起来：“唉呀！真黄！明天得狠批这本黄书！”……谢惠敏没等石红说完，立刻反问道：“报上推荐过吗？”这一问使石红呆住了，半晌才回答：“没推荐呢。”“读没推荐的书不怕中毒吗？现在正反腐败，咱们干部可不能带头受腐蚀呀！……”谢惠敏一脸警惕的神色警告着石红，不仅自己拒绝参加这个活动，还劝说石红不要“犯错误”……^②

文中的谢惠敏丝毫没有一丁点可爱之处，一副“银盘大脸”的女红卫兵架势，动辄“批斗”且沉不住气，与“张大的眼眶里，晶亮的眸子缓

① 刘心武，班主任，人民文学，1978年第11期

② 同上

慢地游动着，丰满的下巴微微上翘”并喜欢穿着碎花短袖衬衣的石红形成了鲜明的对比。这实际上是两重意识形态的博弈，也是作家刘心武着力去刻画的一对矛盾——伦理与人际关系的异化问题。

在文章的后半部分刘心武发出如下的质疑：

应当怎样认识生活？应当怎样了解历史？应当怎样对待人类社会产生的一切文明成果？应当怎样批判过去文化遗产中的糟粕而吸取其精华？应当怎样全面地、辩证地看问题？应当怎样辨别香花和毒草，识别真假马列主义？应当使自己成为一个什么样的人？应当怎样去为祖国的“四化”，为共产主义的灿烂未来而斗争？……^①

从这点看，刘心武带有一种强烈的批判意识来解读这个时代，但是他的批判意识又是以一种人文情怀为思想背景的。刘心武与卢新华、蒋子龙不同，他所关注的，是社会中的伦理问题，并意图重构这种伦理关系。

综上所述，新时期初期的三位代表作家卢新华、蒋子龙与刘心武，实际上是有着重要的时代意义与文学史价值的。从文体学的角度来看，他们三位作家为新时期文学奠定了审美、社会与伦理的三重意义范畴，即回答了如何认识文学，如何解读社会以及如何解读人的问题，为后来的文学创作者、理论研究者拓宽了一条新时期文学内涵的新路。

值得注意的是，这三个问题恰恰又是之前三十年文学中所忽略的。

3. 人道主义论争与文学真理

俄国大文豪列夫·托尔斯泰在《艺术论》中强调，艺术的使命是促进人类友爱与联合。真正在世界上永垂不朽的经典之作，实际上是富含人道主义张力的作品。^②或者换言之，当一部作品缺乏人道主义张力的时候，这部作品很容易被历史所遗忘。从传播学的角度来分析，文学的传播是人与人之间的信息传递——既包括人际交流也包括大众传播，传播的过

① 同上

② 托尔斯泰，《艺术论》，人民文学出版社，1958年

程实际上是一个“信息筛选”与“信息过滤”的过程，之所以会有不被筛选掉、过滤掉的名家名作，实质是因为这些作品在传播的过程中不断唤起共鸣，获得不同时代受众的肯定，存在着普适的人性价值。

在1978年至1984年，中国的文艺理论界并非如创作界一样新人新文层出不穷，而是存在着各种各样的冲突、斗争与矛盾。其中较有代表性、影响也最大的就是“人道主义与异化问题”的争论——即关于马克思主义人性论与资产阶级人性论的争论。这场争论恰恰从1978年萌芽，持续到1984年，构成了新时期文学第一阶段的文论主潮。

最开始点燃争论之火的是著名哲学家朱光潜先生，他在1978年初的《社会科学战线》杂志上撰文题为《文艺复兴至十九世纪西方资产阶级文学家艺术家有关人道主义、人性论的言论概述》，目的在于揭批四人帮蔑视人权、践踏人身自由的恶劣行径。同年八月，著名美学家、后来成为中共中央候补委员的汝信在《哲学研究》上发表《青年黑格尔关于劳动和异化的思想——关于异化问题的探索之一》，对朱光潜先生的观点进行声援。

所谓人道主义，实际上是源自于西方古典主义哲学、美学的一个专有名词。作为新兴资产阶级思想代表的人文主义者，在与封建神权较量的时候，提出了以人为中心的思想。他们要求尊重“人性”、“人的尊严”、人的“自由意志”，主张“顺从你的意欲而行”。人道主义，遂成为人文主义的延伸范畴，构成了西方美学上的一个重要概念。

马克思也曾论述过人性这一问题，在《德意志意识形态》一文中，马克思、恩格斯说：

我们首先应该确定一切人类生存的第一个前提也就是一切历史的第一个前提，这个前提就是：人们为了能够“创造历史”，必须能够生活。但是为了生活，首先就需要衣、食、住以及其他东西。因此第一个历史活动就是生产满足这些需要的资料，即生产物质生活本身。同时这也是人们仅仅为了能够生活就必须每日每时都要进行（现在也和几千年前一样）的一种历史活动，即一切历史的一种基本条件。^①

① 马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1955年

这样看来，马克思对于人的定义是双重的，即人既要满足生存基本需求，也要满足精神需求，但是前者为后者的前提，这一点无可厚非。马克思所强调的是“现实的人”，即“社会人”，而不是西方古典主义、人文主义所强调的“抽象的人”。

“现实的人”与“抽象的人”存在的最大的逻辑分歧就是人是否是“出发点”的问题。马克思所关注的是人的“社会存在形式”问题。诚然，奴隶与国王在本质上都是“抽象的人”，但是这层抽象的人并没有任何的实际意义。

值得注意的是，这场论争的核心是马克思的《政治经济学批判（1857—1858年）草稿》和《经济学手稿（1861—1863年）》^①，这两篇手稿成为当时中国文艺批评界、思想界最热门的话题。在手稿中，马克思曾两次批评蒲鲁东，驳斥其所谓“从社会的角度来看，并不存在奴隶和公民，两者都是人”的说法。马克思继而指出：“其实正相反，在社会之外他们才是人。是奴隶或是公民，这是A这个人 and B这个人的一定的社会存在方式。”^②

这场关于“什么是人”的论争爆发于思想解放初期，延续六年。从1980年开始，关于人道主义和异化问题的讨论文章大量涌现，全国几乎所有报纸和杂志都参加了讨论，有的报刊还开辟了专栏。据统计，各地出版文集20余种，发表文章750余篇。此外，还举办了各种类型的讨论会、报告会、座谈会等，堪称思想界的一次大爆发、大争论与大高潮。思想界所争论的核心即“什么是‘人’？‘人’与马克思主义构成何种关系？”这两大问题，落实到文学理论界，即如何面对文学创作、文学审美中的“人道主义”问题。

论争的结束是以周扬与胡乔木的对话为逻辑终结点。1983年3月7日，

① 贺桂梅认为，在人文知识界质疑并批判人道主义话语的主要理论资源，源自于对欧美尤其是法国“理论上的反人道主义”思想的借鉴与阐发。这主要指的是结构—后结构主义理论家如阿尔都塞（《保卫马克思》）、福柯（《词与物——人文科学考古学》）、德里达等人的主体理论，这些理论一直影响到20世纪90年代。贺桂梅，《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究》，北京大学出版社，2010年

② 马克思、恩格斯，《马克思恩格斯全集（第三十一卷）：经济学手稿（1857—1858年）》，人民出版社，1998年



周扬

在马克思逝世100周年的学术报告会上，文艺理论家周扬率先提出了“人道主义”的问题，这个问题的提出既是对之前“四人帮”倒行逆施、践踏人权的指控，也是对之前数年学术界对于人道主义争论的总结。在报告中，周扬称：

“文化大革命”中，林彪、“四人帮”一伙人把对人性论、人道主义的错误批判，发展到了登峰造极的地步，为他们推行灭绝人性、惨无人道的封建法西斯主义制造

舆论根据。过去对人性论、人道主义的错误批判，在理论上和实践上，都带来了严重后果。这个教训必须记取。在粉碎“四人帮”之后，人们迫切需要恢复人的尊严，提高人的价值，这是对“四人帮”倒行逆施的否定，是完全应该的。^①

另一位文学理论家胡乔木并不赞同周扬的观点，在周扬发言后的十个月，胡乔木1984年1月3日在中央党校发表演说《关于人道主义和异化问题》，该文后来发表在《红旗》杂志之上，之后又以单行本的形式由人民出版社出版。书中完全否定了将马克思主义与人道主义相融合的关系，从根本上推翻了“马克思主义人道主义”的提法，并将有关讨论说成是“根本性质的错误观点，不仅会引起思想混乱，而且会产生消极的政治后果”，“诱发对于社会主义的不信任情绪”。

在1983年10月的十二届二中全会上，邓小平专门就这一问题做了《党在组织战线和思想战线上的迫切任务》报告，在报告中，邓小平公正、客观地做了评价，并且认为人道主义“当然是可以和需要研究讨论的”：

^① 周扬，《周扬文集》（第五卷），1995年

有一些同志热衷于谈论人的价值、人道主义和所谓异化，他们兴趣不在批评资本主义而在批评社会主义。人道主义作为一个理论问题和道德问题，当然是可以和需要研究讨论的。但是人道主义有各式各样，我们应当进行马克思主义的分析，宣传和实行社会主义的人道主义，批评资产阶级的人道主义。^①

当然，邓小平对于思想界存在的“污染”，并非只停留在对于政治意义上的批判，对于文艺工作者在道德、修养方面所存在的问题，也做了深刻的批评。纵然是现在看来，也有很强的针对意义：

“一切向钱看”的歪风，在文艺界也传播开来了，从基层到中央一级的表演团体，都有些演员到处乱跑乱演，不少人竟用一些庸俗低级的内容和形式去捞钱。很可惜，有些名演员、有些解放军的文艺战士，也被卷到里边去了。对于那些只顾迎合一部分观众的低级趣味，而不惜败坏社会主义文艺工作者光荣称号的人，广大群众表示愤慨是理所当然的。这种“一切向钱看”、把精神产品商品化的倾向，在精神生产的其他方面也有表现。有些混迹于艺术界、出版界、文物界的人简直成了唯利是图的商人。^②

从逻辑上说，至此这段历时数年的学术争鸣终告结束。

值得一提的是，当时的“赢家”胡乔木后来也对另一位理论家龚育之坦承，他自己那篇批评文章把问题“过分地政治化”了。^③

学术争鸣本身无赢家，往往两者所争辩的结果就是促使对方以及自己与真理更加靠近。刚从“文革”走出来的中国老一辈理论家们，学术争论带上政治的火药味在所难免。但时隔近三十年的我们，回头再看这场争论又会有哪些启示或意义呢？

对这场人道主义的争论有如下几重深层次的意义：

① 邓小平，《邓小平文选》（第三卷），人民出版社，1993年

② 同上

③ “异化”旋涡中的周扬，中国新闻周刊，2008年11月11日

首先是文学立场即“人”的“发现”。所谓文学立场，即文学为何的问题，人道主义争论的意义在于发现了“人道主义”这样一种文学立场，即文学与人生、与社会的关系。文学与政治的从属关系一旦被解脱，那么获得独立、自由的文学就必须找到一个内涵主题与之形式相对应。文学究竟为谁代言的问题，成为了文学立场的大问题。在这场论争中，“人”被发现了，进而对“人”进行一种意识形态的重构。胡乔木与周扬的争论，实际上都是围绕着“人”的形态来争论的，两人的共同点是都肯定了“人”的存在性，这是历史的巨大进步，是值得肯定的。

其次是批评意识的确立。当下看似热闹、简单的学术批评与思想争鸣，在当时看来是非常不可想象的。文学的批评、理论、概念、定义与范畴长期以来是单调的、一元的，非此即彼。但是在这场争鸣中，各持己见的学者、评论家开始有了自己的批评意识与学术立场，这是新时期第一次有规模、有影响并且坚持到最后的学术争论，对后世影响深远。在此之后，各种文学争鸣层出不穷，不断推动新时期文学理论的前进。

最后，“人道主义论争”为后来解决文学批评论争提供了一个非常好的范例。在此之前，俞平伯与李希凡的论争、《海瑞罢官》的论争与胡风关于马克思主义文论的论争，最后都是行政手段、集权政策迫害持不同意见者，甚至将其投入牢狱。“人道主义”论争到了后来虽然也有行政手段干预，但是纵观从开始到最后，都是以发表论文、讲演、开研讨会与出版专著等“文斗”的形式进行，这是一个国家走向民主、法治的表现（虽然其后有十二届二中全会推行的“清污运动”，但这并未能给中国文学评论界带来根本性的影响）。在此之后，越来越多的批评家敢于进行学术争鸣、热衷于学术争鸣，甚至于部分评论家到了“不争不快”的地步，时常一副“虎视眈眈”的样子。

对于三十年前这场人道主义论争，实际在本质上为中国未来的文学发展、思想走向奠定了一个好的开端，并厘清了一些基本的概念、定义与内涵。譬如说对于“人”的重构，对于文艺争鸣、文学批评的认识，无疑对于新时期文学发展都是大有裨益的。当然最关键之处在于学者、作家们都敢于去追求真理，去弄清什么是文学真理，这是一次大胆、积极的意识形态革新，也是新时期文学继续前行的必然前提。

4. 张贤亮和戴厚英

笔者之所以将1984年作为新时期文学第一阶段的终点，原因在于人道主义与异化问题争论的终点，是在1983年年底。及至1984年，中国的文论界不再关注这个已经争论六年的问题，而将视野投到了更大的理论空间当中，这便是关于“后现代理论”的认识。因为就在1984年，美国后现代大师弗雷德里克·詹姆逊（Fredric Jameson）在世界著名刊物《新左派评论》上发表了《晚期资本主义的文化逻辑》一文，对国内学术界影响颇大，次年秋他又应邀造访北大，为中国的文论界播下了后现代研究的种子，就这个问题在下一章会专门讲到。^①

但是在此之前，中国的文学理论界也好，创作界也罢，都是围绕着传统的、向内的文学观念进行创作、研究。作家即使进行文学创新、结构改革，一时也寻不到较为满意的突破口。纵然想突破，也只是在创作内容、写作原则上一改之前的“三突出”、“高大全”，在叙事手法上进行复古性或是载道性的改弦更张。至于文学立场，则遵循的是中国传统学人的文学观，即使借鉴西方也只是从马克思主义、俄罗斯革命现实主义或西方古典主义的创作原则入手，即创造典型环境下的典型人物性格。这样说来，中国的文学还是延续着传统的路子在前进，若是与世界其他国家比起来，这个路子可以说滞后了将近一百年。

但是值得一提的在于，1978年之后，国内对于国外的文化思潮、意识形态，不再采取广而概之的批判、排斥，而是有筛选地予以翻译、引进。这在文化传播的程度上起到了一层信息传递、资源共享的作用。当然，1978年对于中国人来说，是改革开放的第一年，但是对于西方来说，却是走进全球化、后现代的第二十年。在一个全球化的信息时代，落后十年意味着在文化上主动权的缺失。但是，这段时间的中国作家并非是非后知后觉者，诚然有前面诸如蒋子龙、卢新华等人的反思，亦有一些作家

^① 关于詹姆逊的访华，笔者认为这与五四期间杜威的访华极其相似。陈小眉曾在 *Occidentalism: A Theory of Counter-discourse in Post-Mao China* (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1995) 一书中论述，后毛泽东时期的思想解放与西学东渐与“五四”时期的思想解放、西学东渐极为相似，两者最大的共同点在于一种“神权”集权制的崩溃与封闭式国家体制的开放，官方称为“改革开放”

在文学风格与创作手法上的尝试。其中最具代表性的作家分别为西部作家张贤亮与知识分子作家戴厚英。



张贤亮

张贤亮1936年生于江苏，1955年分配到宁夏任教，1957年因言论不当被错划为右派分子，遂在当地劳改，待到重新提笔的时候已是春暖花开的1979年。次年，久居宁夏的张贤亮凭借中篇小说《灵与肉》（发表于《朔方》杂志1980年第9期）闻名文坛，这部小说被已故著名电影导演谢晋相中，将其改编成了电影文学剧本《牧马人》并拍摄公映，轰动全国。1980年年底，这部小说荣膺全国优秀短篇小说奖，与其一同获奖的还有李国文的《月食》（发表于《人民文学》1980年

第3期）、蒋子龙的《一个工厂秘书的日记》（发表于《新港》1980年第5期）、高晓声的《陈奂生上城》（发表于《人民文学》1980年第2期），以及玛拉沁夫的《活佛的故事》（发表于《人民文学》1980年第7期）等数十部作品。

《灵与肉》讲述的是资本家许景由与其子许灵均父子相见的故事。许灵均长期生活在大陆，是一位西部地区的牧民。许景由既抛妻弃子又遇到政治斗争，不得已出走到国外。待到改革开放时他又回国，看到自己的儿子在大陆未“光宗耀祖”，遂想将自己的孩子接到国外，但是被拥有家庭责任感与国家荣誉感的许灵均拒绝——尽管许灵均曾遭遇被划为“右派分子”的不公正待遇。

张贤亮在文中所塑造的“许景由”这个角色，代表的是一种被异化了的东方文化——一个彻底被西化了的人，无论是生活方式，还是意识形态，都是西化了的。

在开篇，作者就用了“印第安酋长头像的烟丝”、“哈佛学士学位”、“花呢西服”等生活意象来衬托许景由的形象气质。与其说许景由代表着一种意识形态，毋宁说他代表的更是一种文化立场。作者在一开始，将两人的衣着、装扮进行了细致的对比性描写：

他（许灵均）看见大大小小的箱子上贴满了花花绿绿的旅馆商标：洛杉矶的、东京的、曼谷的、香港的，还有美国环球航空公司印着波音747的椭圆形标签。从这个小小的储藏室里掀开了一个广阔的世界。而他呢，只不过是三天前得到领导转来的国际旅行社的通知，经过两天两夜汽车和火车的颠簸才到这里的。他提来的灰色人造革提包放在长沙发的一角。这种提包在农场还算是比较“洋气”的，但一到这间客厅也好像忸怩起来，可怜巴巴地缩成一团。提包上面放着他的尼龙网袋，里面装着他的牙具和几个在路上吃剩下来的茶叶蛋。^①

许灵均所代表的文化，实际上是当时更多中国人的一种形象，而许景由所代表的，则是一种来自于异域他乡的文化形象。文化的冲突造就了意识形态的矛盾，随之将文本中的戏剧矛盾也烘托了出来。当然，也有学者认为，在这里张贤亮是通过“许灵均”这个角色来“隔着道德叙事之门缝开始张望消费时代和欲望时代”^②。

对于这一观点，笔者并不敢苟同。“消费时代”与“欲望时代”实际上是全球化语境下审美化走向日常生活的一种个人意识形态集中化的表现。在1978年，困居宁夏的张贤亮尚还未能觉察到都市中的大众文化与日常生活的审美化^③，更不可能去体会后现代、全球化这些尚未在中国生根发芽的东西，这样说实在有点牵强。

列斐伏尔曾认为，所谓对日常生活审美化的批判，其最大的意义并不是在于“揭露”（或曰“批判”），即法兰克福学派所主张的对于工业社会的批判，而是在于“比较”，即英国文化研究学者们所热衷的文化本质问题，即日常生活审美所凸显出的文化冲突。

把这个观点通俗化，就是：文化冲突是一个大命题，若是从战争、文学、艺术、贸易这些大的命题来看，平常人很难窥见一斑，更别说看到全貌。但若是在日常生活中去探寻文化冲突，并将其“审美化”，那么这些冲突便不是被缩小了，而是被放大了。

① 张贤亮，灵与肉，朔方，1980年第9期

② 马德，张贤亮与大陆文学的乡土叙事，台湾大学文学研究学报，1989.4

③ 这种现象称之为审美冷化或审美价值的扩散

根据这个观点，再来看《灵与肉》中作者的敏锐，两位许姓主人公在伦理上还存在着父子关系，这又是一层文本所特意赋予的悖论。正如作者在文中所表述的那样，“认亲”只是一种形式，两者的文化冲突才是文本所暴露的最大问题。作者特意用笔墨渲染了许景由及其秘书来到北京之后所表露出的惊疑：

“啊，这儿还能听到丹尼·古德门的《恒河上的月光》！”密司宋能说一口纯正的普通话。她长得高大丰满，身上散发出一股素馨花的香气，一头长长的黑发被一条紫色的缎带束在脑后，不时像马尾一样甩动着。“董事长，您看，北京人跳迪斯科比香港人还够味，他们现在也现代化了！”“任何人都抵御不了享乐的诱惑。”父亲像把一切都看透了了的哲学家似地笑着。“他们现在也不承认自己是禁欲主义者了。”吃完晚饭，父亲和密司宋把他带到舞厅。他没有想到北京也有这样的地方……大厅里响着乐曲，有几对男女跳起奇形怪状的舞蹈。他们不是搂抱在一起，而是面对面像斗鸡一样互相挑逗，前仰后合。这些人就这样来消耗过剩的精力！^①

“看透了了的哲学家似地笑着”，实际上所表现的是全球化文化战胜封闭文化之后胜利者的笑。“禁欲主义者”是当时西方社会对于中国等东方社会主义国家的普遍认同。上海滩的阔少是许灵均之前的身份，而“牧马人”则是他当下的身份。前者是世界性、都市性的，而后者则是乡土文化。两者间的身份过渡“糅合着那么多痛苦和欢欣的平凡的劳动”，都市文化对于许灵均并没有太大的诱惑力和吸引力，相反，乡村的牧马生活所带来的天然亲近，却赋予了许灵均无法忘却的精神依托。

在文化的冲突下，人类往往会选择自己所熟悉的文化氛围生活、依托，这是《灵与肉》所赋予的精神主题。在日趋开放的中国，许灵均的选择实际上反映了多数中国人的文化选择，纵然外面的世界很精彩，自己的“肉体”诚然也有靠近繁华、意图享乐的东西，但是自己的“灵魂”却

① 张贤亮，灵与肉，朔方，1980年第9期

迫使自己必须要理智地做出文化选择——如何描摹中国在日益开放时所遇到的文化冲突？可以说，张贤亮的这部作品，有着新时期早期小说非常罕见的文化意义。

与张贤亮同时，上海女作家戴厚英凭借上海女性特有的细腻感悟与知识分子独到的人文情怀，为新时期早期中国文学也涂抹了一层亮彩。但是她又与同时代的上海作家卢新华不同，如果说卢新华是凭借一腔激情与热血进行文字书写的话，那么戴厚英则是将一种女性知识分子的责任意识、母性情怀发挥到了极致。

戴厚英1938年出生在一个上海知识分子家庭，早年毕业于华东师范大学中文系，后来执教于上海大学、复旦大学，是一个标准的上海女知识分子。这类形象在上海的文坛并不鲜见，譬如说现在仍然活跃在上海文坛的程乃珊、陈丹燕等等。她们的文学共性在于：对于这个城市以及这个城市所遭遇巨大变革时的真切感悟。



戴厚英

从文学史的角度看，戴厚英最具影响力与文学价值的作品并不是她的第一部作品《人啊！人！》，而是于次年创作的长篇小说《诗人之死》。文中的“诗人”即她的已故男友、著名诗人闻捷。戴厚英用深入、细致的史家笔触，以闻捷的辞世为全文的主题，来渲染之前那个特殊荒谬、惨痛的年代。

小说以诗人柳如梅的死为主要线索，他因攻击中央文革小组成员“狄化桥”（即张春桥，张春桥曾化名“狄克”）而受到不公正待遇，最后“以死殉诗”，这不得不说是在畸形历史条件下的小人物的悲哀。作家还塑造了余子期、向南与吴畏等个性鲜明的文学角色，以及在那个特定的时代背景下所造就的一系列畸形的、异化的人物形象。

戴厚英试图用理性的视角来揭露当时的社会现实，并起到反思的作用。在《诗人之死》中，她运用西方现实主义的文学手段，采取“群像”

式的叙事形式，塑造出大批人物形象，并将这些形象具体化、抽象化，这是戴厚英的高明之处，她摆脱了“三突出”的创作原则，作品不是依靠主人公——即人物而推动，而是依靠叙事——即情节而推移。

值得关注的是，在新时期初期，引起主要影响的文学样式是中短篇小说，而非长篇小说。根据本人自己的文学创作感受来看，中短篇小说的创作难度远远高于长篇小说，且从文学接受这一层面来看，长篇小说无疑拥有更多、更广的接受群体^①，那为何在百废待兴、朝气蓬勃的新时期之初，却是中短篇小说云集，而长篇小说仅有戴厚英的《诗人之死》等少数几部呢？

在解读《诗人之死》时我们就很容易发现这个问题所在，前文所重点提及的几部作品都是中短篇小说，在文学刊物缺乏、文学刊物稿源缺乏、出版条件差的前提下，中短篇小说无疑是“短平快”的创作方式，即作家从立意到完稿也就一个星期左右的时间，能够具备其他文体（杂文除外）的时效性，在改革浪潮风起云涌，社会瞬息万变的大时代转折点下，捕捉时代的细节动态成为当时的时代精神与作家的历史使命。像多幕剧本、长篇小说与长诗创作周期长，出版又比发表耗费更多时间，自然不是作家们的首选。

那么这就更能体现《诗人之死》的时代价值了。这部小说的意义并不在于对于时代的揭露，对于人性的问责，而是在于对于那个时代全景式的描述。如果说之前所述的那些中短篇小说是特写、是某个典型镜头的话，那么戴厚英的《诗人之死》则是一部英雄末路、群丑毕现但又不失波澜壮阔的全景式长卷。

从1978年的思想解放到1985年詹姆斯对中国学术界的影响，新时期文学走过了它的第一个阶段，在这个阶段中，新时期文学找到了自己的定位点、文学立场与生存方式，并以“人的发现”奠定了新时期文学的主要基调。在这个时期中，沉闷、禁锢的文坛风气一扫而光，取而代之的是作家们欣喜、激动的创作激情，与批评家们复苏的责任心与批评姿态。

如果从时代的层面来看，新时期初期中国的作家呈现出了一种前所

^① 当代作家陈应松先生也认同笔者这一观点

未有的积极心态，文化的多元化、全面化趋势开始呈现，文学理论也走向了“指导思想一元化，方法策略多元化”的健康、有序发展路线。文学不单是服务于政治，而是服务于时代、服务于人类，成为人性话语的集中与时代意识形态的具体反映。思想上的“解冻”，意识形态中的“去蔽”，构成了当时文学的主要基调。

从文体学的角度来分析，这段时间的文学作品的内涵各式各样，一改之前数十年“全民划一”的风格基调。但值得注意的是，这段时间的文学作品仍然是以中篇小说、杂文为主，几乎每部有影响的作品都反映了社会变革的某一个关注点。诚然，一方面，作家们过多地去承担了自己的社会价值与责任意识，在文学精神的本质上却有所忽略；另一方面，年轻作家的创作梯队尚未完全成熟，活跃在文坛上的仍是一批老作家、老文艺理论家，这是值得注意的。正是因为这样的一种机制，导致在1985—1989年中，中国的作家重新回归到冷静、沉淀，年轻的作家走向成熟，文学视角愈发广阔，新时期的文坛开始涌现出大量优秀的长篇小说、戏剧剧本，这在下一章会专门讲到。



—
—

1985-1989

批评、重构和争鸣

在文艺问题、文艺政策、文艺方向的问题上，同样要注意两个方面，注意坚持二为方向与二百方针，避免各执一词与各取所需，避免“左”和右的摇摆，避免以“左”反右和以右反“左”，才能达到促进发展艺术生产力的目的。

——王蒙（1988年）

“后现代主义”这个术语人们可能还不太了解，但有迹象表明，它很快就会像“现实主义”和“现代主义”一样被广泛、随便地使用。

——詹姆逊（1986年）

马克思在《共产党宣言》中曾这样论述：“各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多民族的和地方的文学形成了一种世界的文学”^①。这是他根据歌德“民族文学”与“世界文学”所做出的进一步定义。这个定义大概持续到本世纪初，又被美籍印裔学者阿米塔·库玛（Amitava Kumar）进一步修正为“世界银行文学”，即认为在世界资本进行全球化域流动的前提下，意识形态也会随着资本的流动进行“解域化”^②流动，进而形成以资本为原动力的全球化蔓延——当然，文学亦是意识形态的重要组成^③——尽管库玛这一观点目前并未引起国内外学术界足够的重视。

中国的改革开放实际上就是促使自己进行世界性、现代性对接的一个历史进程，以文学为主要组成的意识形态自然也不例外。在改革开放最初的五年时间，中国的意识形态已经逐渐出现了摆脱一元化，进入多元化的历史趋势，譬如张贤亮作品中对于异文化的解读，以及关于马克思《1844年哲学经济学手稿》（以下简称《手稿》）及“人道主义”的讨论。

但是一直到1984年，中国学者始终未能觉察到外面世界的变化。及

① 马克思、恩格斯，马克思恩格斯选集，人民出版社，1955年

② 解域化（Deterritorialization）是当代法国哲学家德勒兹（Deleuze）与瓜塔里（Guattari）针对全球化形成过程而提出的一个社会学概念。从字面上可得知，所谓“解域”，便是对于之前各自不同区域、疆域的消解，形成了一个新的“一体化”格局。近年来“解域化”这个社会学概念不但适用于文学，亦用于资本、技术甚至资源等要素在全球化语境下的流动形式

③ Amitava Kumar, World Bank Literature, University of Minnesota Press, 2000

至詹姆逊发表《晚期资本主义的文化逻辑》一文以后，部分英语水平较高、又与国外学术界接触颇多的中国学者才觉察到自己所研究、关注的东西与西方的差距实在很大。“人道主义”也好，“异化问题”也罢，在国内论争得沸沸扬扬，这个讨论若是与中国当代文学理论相比，诚然是进步了不少，但若是拿来和西方相比，我们起码落后了半个世纪，因为《手稿》全文首次在西方世界亮相，是五十多年前的1932年，原苏联马克思恩格斯列宁研究院院长弗·阿多拉茨基等人，在其编辑出版的德文版《马克思恩格斯全集》第3卷中，以《1844年经济学哲学手稿：国民经济学批判》为题全文发表了这部近些年重新发现的手稿——尽管在五年前的1927年，就已经有梁赞诺夫等学者发现了这份手稿并加以研究，但未引起学术界应有的重视。

正是这样的警醒，促成了1985年秋詹姆逊的北大之行。1985年9月到12月，应北京大学比较文学研究所和国际政治系国际文化专业的邀请，詹姆逊在北京大学进行了为期四个月的讲学。在讲学中，詹姆逊自称是一位马克思主义者，并将毛泽东的著作列入到了必读书单，这一言论让中国的知识分子一时很难接受。正如陈永国先生所说“虽然自1982年以来中国的改革开放在政治、经济、军事等领域已有长足发展，但在思想文化交流方面却仍未具规模”^①。詹姆逊的此次访问，对于新时期文学创作与文学理论的探索，意义极其重要。

那么，我们应该感知到一点，那就是从1985年的秋天入手厘清新时期文学第二段历程的发展规律，无疑是一件很有必要的事情。

1. 后现代理论下的批评策略与创作立场

在1985年之前，中国人尚不知道“后现代”为何物，待到1985年之后，后现代逐渐声名鹊起，到了20世纪90年代，若是不提后现代，好似失去了基本的学术话语规范。“后现代”究竟为何？这倒成了一个争论至今都没有结论的话题。

“后现代”的缘起，是詹姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》一文的发表。詹姆逊作为当代西方最有影响力的文化理论家，率先提出“晚期

^① 陈永国，《理论的逃逸》，北京大学出版社，2008年

资本主义”这一独创性概念。根据比利时经济学家恩内斯特·曼德尔（Ernest Mandel）对资本主义发展阶段的分期^①，詹姆逊对资本主义社会的文化发展进行了对应性的时代划分，即对应于第一阶段市场资本主义的现实主义，对应于第二阶段垄断资本主义的现代主义，和对应于第三阶段晚期资本主义的后现代主义。詹姆逊继而指出，后现代主义是晚期资本主义发展的文化逻辑，代表了对世界和自我的一种新的体验，在这个“体验”中，詹姆逊强调了“世界”与“自我”两个令中国文学界耳目一新的概念。

生产方式、宗教、意识形态、叙事分析、文化研究……这些看似新鲜的、跨学科的词汇构成了詹姆逊关于后现代论述的思想主题。本身带有马克思主义思想特质的詹姆逊在意识形态上受到中国学者的称赞与欢迎，因而，他的方法论随之也就变成了一种可以接受的方法论了。



詹姆逊

1986年，詹姆逊的《后现代主义与文化理论》由北京大学出版社出版，王宁、王一川、张法、王岳川、陈晓明、张颐武等青年学者从这本书中看到了后现代主义的重要性，接触到了西方后现代主义的批评家们及其全新的理论话语，逐渐开始成为

20世纪90年代从事中国“后现代研究”的主力军。

詹姆逊访华后不久，戏剧、文学创作等领域也都先后召开了后现代文学与当代文学艺术的研讨会，四年时间里，一系列专著随之付梓出版，在当时以及之后尤其是90年代的中国文论界引发了较大的影响，并为20世纪90年代的后现代理论在中国的勃兴提供了理论积淀。比如刘峰的《后现代主义文艺思想》（1986年），唐小兵的詹姆逊访谈《后现代主义：商品化和文化扩张》（1986年），伍晓明、孟悦的《历史—本文—解释：

① 曼德尔，《晚期资本主义》，黑龙江人民出版社，1983年

杰姆逊的文艺理论》(1987年),王逢振的《杰出的西方马克思主义批评家:弗雷德里克·詹姆逊》(1987年),董朝斌的《文化的现代困惑——读〈后现代主义与文化理论〉》(1989年)等等。

但是值得一提的是,文学批评实践之于后现代理论的滞后性其实已然凸显,后现代理论在文化研究、文学批评的领域内真正的规模性实践大概是在20世纪90年代。严格地说,在1989年之前,“后现代”主要集中在文论研究界而非文学批评界。据笔者考证,后现代被最早引入到当代中国的文学批评,则是由当时上海社科院助理研究员杨小滨^①所实践的,其论文《意义嫡:拼贴术与叙述之舞——马原小说中的后现代主义》(《文艺争鸣》,1987年第6期)被认为是国内第一篇将后现代主义引入到中国当代文学批评的写作实践。对此,杨小滨本人在访谈中也向笔者表示“准确地说,我是第一个将后现代理论运用到中国文学批评上来的,不过当时后现代理论还刚开始有介绍,算不上流行。”

谈完影响,那么就应该深入到时代精神的本质,中国特色的“后现代”本质究竟又是什么呢?笔者认为,詹姆逊的“后现代”理论为其后特别是20世纪90年代的中国文学,提供了两层影响——一层来自于文学理论家、评论家的关注视角,另一层则是来自于作家们的创作实践,两者共同构成了“后现代”理论对其后中国文坛的决定性影响。

其一,后现代理论为其后的中国学者提供了一种批评策略。批评策略又称为批评视角,实际上是指文学批评家们对于一个文学文本的解读方式。在1985年之前,中国的文学批评实际上是比较成熟,也是相对较为落后的。且不说后殖民研究、文化研究与媒介批评尚未引入中国,就连在西方已经使用多年的后现代主义批评,对于中国评论界来说仍然是新东西。詹姆逊为中国的学者们打开了一扇窗,以此为契机,可以管窥到当代世界的批评图景,从而繁荣中国的文学批评,这是他对于文学批评的形式意义。

再从内容上看,意义就更为明显。后现代主义主张在研究文化现象时用一种文化来反观另一种文化,即进行跨文化的比较性研究。1983年,

① 杨小滨现为台湾“中央研究院”文学所研究员、美国密西西比大学终身教授

十二届二中全会刚刚闭幕，“以经济建设为中心”方才被提到日程之上。一时间，国内快速地进行着城市化、市场化与国际化的建设——这些新生事物的不断涌现一直持续到当下，譬如商业广告、电视剧、交际舞、杂志与时装等一系列新的、日常生活化的审美符号开始呈现在大众的眼前，如何解读这些符号？它们的文化价值、文学价值究竟又在何处？这些构成了文论界一致认为的学术难题。

詹姆逊的后现代理论为评论界解读这类符号以及对大众文学、雅文学与俗文学的认识提供了一个可资借鉴的方法论。他凭借自己汪洋恣肆的文风与浩瀚如海的知识面，将文学批评变成了文化研究的一种“镜像”。在日益开放的中国文学批评界，这样的“镜像”有着其他的批评形式所不具备的前瞻性与全面性。面对舶来的、自生的种种新生事物、文化现象，如何进行深入到内部逻辑的解读？文学批评是否可以应用于其他文化本体的批评当中？这便是詹姆逊所赋予文学批评家们的答案所在。

其次，詹姆逊为其后特别是20世纪80年代末、90年代初的中国作家树立了一种创作立场。正如前文所言，詹姆逊之前的中国文学创作界，在创作立场（或曰创作态度）上实际上是单调的、一元的。西方的意识流、后现代与荒诞派等创作形式、创作心理与创作模式并未完全引入中国文坛，大家所热衷的仍是原苏联的革命现实主义、欧洲的写实主义、浪漫主义等简单、粗线条的写作风格，这对于中国文学的世界性对话，非常不利。

值得一提的是，“后现代”真正在国内文学批评界、文化研究界有较大反响是在1989年至1997年这段时期，全国有564篇主题论文是关于后现代理论及其批评、研究实践的，平均每年有62.7篇，在1985年至1988年这个时间段，同类型的论文全国仅有27篇，平均每年6.8篇，前者的平均数量竟为后者的9.2倍^①。

而且，国内较高水平的后现代理论的研究、批评论文也多集中在1989年至1997年这段时期，如赵毅衡的《“后学”与中国新保守主义》（1995年）、陈晓明的《历史的误置：关于中国后现代文化及其理论研究的再思考》（1997年）、张颐武的《后现代性与“后新时期”》（1993年）与

^① 统计数据来源于中国知网CNKI文献资源库，后文文献统计数据皆来源于此，不再做特殊说明

王岳川的《后现代文化现象研究——后现代知识与美学话语转型问题》(1993年)等等,其学术影响持续至今,本是1985年秋天传入中国的后现代理论,缘何会如此滞后?

笔者认为,有两点原因值得我们重视。首先,理论与实践本身存在着一个适应性与滞后性,我们现在看到的后现代理论实践,几乎是中国本土化的后现代理论,与马克思主义中国化一样,任何舶来的社会科学理论,在中国的实践都必须要有个与中国本土语境的磨合期,后现代理论固然新颖、有吸引力,但是要将其与批评研究实践相结合,仍需要一段时间^①。

其次,“后现代”是“现代性”之后的理论。“现代性”是“五四”以来中国文学力图去实践的、带有启蒙意识的意识形态,但“现代性”在进行中国本土化的过程中,却因为各种原因——如公序良俗、文化差异与群体意识形态等诸多因素而变得困难重重,西方学者如哈贝马斯都认为现代性是一个“未完成”的方案,更何况对于有这几千年封建历史的中国社会,“现代性”的实践本身就要面对各种各样的客观困难与既成桎梏。“后现代”本身从形式上看,要比“现代性”先进,也要比“现代性”容易实践——因为在后现代的体系中,很多概念都是模糊的、弹性的,这与中国人长期以来的群体心理机制也有着天然的相似形。而且,在经济高速发展的当代中国,理论界似乎更渴求一种代表世界最新、最前沿的理论与这快速发展的社会匹配,而自1992年邓小平“南巡讲话”之后,中国的经济发展进入了前所未有的快车道——这也是为何“后现代”在20世纪90年代初走红的原因。

尽管批评、研究的实践要比后现代理论的传入晚近十年,但在詹姆逊访华之后,中国的各级作家协会、出版单位与文学研究机构还是举行了各种座谈,商谈中国文学创作形式革新的可能性。特别是经历了伤痕文学的中国青年作家,虽然对于“后现代”知之甚少,但因为整个大环

^① 华东师范大学教授雷启立,在《多重焦虑下的阐释——后现代与后殖民文化的论争》一文中认为,香港的《二十一世纪》是“后学”争鸣的主要阵地,并促使“后学”的言说走出了文学批评的狭小空间,北京大学教授张颐武认为,“后学”走出文学批评的空间之后,却马上又受到了来自于政治、道德与经济三方面的指责。见许纪霖、罗岗,《启蒙的自我瓦解——1990年代以来中国思想文化界重大论争研究》,吉林出版集团有限责任公司,2007年

境，大家还是开始了前所未有的大胆尝试。面对瞬息万变的社会变迁与波澜壮阔的改革浪潮，作家们深知这早已不是那个“一人能领导”的一元时代，如何描摹这个与西方社会相差无几的时代，我们又应该用什么样的文学形式去适应呢？

2. “新诗”与先锋小说：叙事方式的重构

在1985年之前，中国的诗歌就呈现出一种即将转变的文学潮流，并且这种潮流不可逆转地波及到当代中国的诗歌创作当中。对于这类诗歌的形成，学术界大致有三种不同的意见。

其一是“四五运动”说^①，学者丁帆在《中国现代文学史（1917—1997）》一书中认为“新时期诗歌的觉醒，是以1976年的天安门诗歌运动为起点的”^②。这种说法有其历史道理，因为“四五运动”标志着一次群体思想、大众愿望与社会意志的转型，正式地“宣布了充斥于诗坛的矫揉造作、陈词滥调的死刑”。对于历史的反思、对于群丑的控诉是“四五运动”诗歌的主潮，因为周恩来总理的病逝导致诗人们对于世态有了应有的觉醒、对于文学也有了重新的认识——尤其是以北京第二外国语学院汉语教研室16位教师以“童怀周”为笔名收集、修订的《天安门诗抄》更是成为新时期诗歌的分水岭，这部著作自然也成为新时期新诗的第一声惊雷，随后所出现的先锋诗、朦胧诗都步其后尘。“四五运动”这一说法较早，同时国内学术界对此也有不同看法。

其二是“后现代意识”说，这种说法在西方学界尤为流行。在20世纪80年代初，中国经济飞速发展，久闭的国门终于打开，先进的生产方式、生产关系与西式的生活方式与意识形态构成了一幅中国大地上前所未有的绚烂图景。作家敏感、干涸的心灵遇到了这样的变革，于是形成了一种类似于西方“后殖民主义”在“解殖”（decolonial）之后的“茫然无序”——置身于瞬息万变、花花绿绿的世界中，传统的意识形态受到了颠覆，新的思维秩序尚未建立，于是作家形成了一种类似于酒后迷狂的

① 即“天安门事件”，是1976年4月5日广大群众悼念周总理，反对“四人帮”的强大抗议运动

② 丁帆、朱栋霖，《中国现代文学史（1917—1997）》，高等教育出版社，2006

“无序”意念状态，本我控制自我，语言法则为言语所颠覆，遂形成后现代时代难以理解的新诗的滥觞——即朦胧诗^①，此为第二种说法。

其三是“代际文化”说，这是笔者近年来所提出的一个观念。在20世纪80年代初期，中国社会步入转型期。在经历了痛定思痛的伤痕文学之后，60年代生人第一次开始对一种全新文学现象痴迷沉醉，于是，新诗的早期代表——“朦胧诗”就自然而然地成就了新时期最早的一批诗人和读者。经历了“文革”的青年人，对于信仰和人生出现了迷茫和焦灼的情绪，形成一种情绪化思潮。而作为文学，朦胧诗的出场则恰好将这种情绪瓦解，朦胧诗自然而然地也成为一种思潮^②。再从传播学的角度来分析，在朦胧诗出现的时候，60年代（包括一批50年代末期）出生的青年成为一批朦胧诗的闯将。他们很快将自己对于现实的迷茫和忧郁以朦胧诗的形式通过手抄本宣泄出来。在市场经济和传媒水平都不明显的情况下，朦胧诗这种形式获得了大众的高度认可并成为当代文学史上的一座丰碑，也就不足为奇了。

不管怎么说，一种文学样式的出现，不是某一种单一的因素所引起的，正如昆曲一样，其形成经历了多重因素与历史的变迁，而非汤显祖或是梁辰鱼一人之功。上述三种新诗的起源，只是为了佐证新诗乃是在一个极其复杂、特殊的社会环境下发生的，对于新诗的研究最好的方式就是从某个具体的、有代表性的文本来进行文体学分析，而不是着重于文化现象去尝试着在千头万绪中挖掘其所谓的“文学本质”。

真正意义上的新诗——即朦胧诗发轫于1979年舒婷发表于《诗刊》的《致橡树》，其后朦胧诗一直在萌芽期被评论家们争论不休。当时以北京大学教授谢冕的《在新的崛起面前》、福建师范大学教授孙绍振的《新的美学原则的崛起》与青年批评家徐敬亚的《崛起的诗群》，构成了当时对朦胧诗这一新生事物的最强烈的褒赞，一时间评论界对朦胧诗好评如潮、势不可当，甚至压过了臧克家、程代熙等老一辈学者对朦胧诗的批评。

① Tony Ma, Modernity dispiritedly with latter modern present in China modern literature. Modern Chinese Society and Culture(thesis collection), Massachusetts University Press.2003

② 韩晗，代际历史、文化认同与畅销图书——文化类畅销书的历史文化分析，中国图书评论，2006.8



已故诗人顾城

1984年以前，青年诗人们靠激情写作，确实成就了一批理想主义、浪漫主义的新人新诗，譬如说顾城、海子与北岛等。但是在1984年以后，诗人们开始走向了理性化、文学化与艺术化，并试着颠覆之前朦胧诗中的晦涩、个人化与口语化。其中代表人物有欧阳江河、杨炼、于坚与韩东，于是被后人称为“后朦胧诗歌”或“新生代诗歌群”。从文学性、艺术性与当时的影响而言，他们确实是朦胧诗的精神赓续，但又是朦胧诗之后的大浪淘金——他们真正地代表着新诗的最高水平。

其中，最具影响力的作品之一便是韩东在1984年底完成的代表诗作——《有关大雁塔》：

“我们又能知道些什么
有很多人从远方赶来
为了爬上去
做一次英雄
也有的还来做第二次
或者更多
那些不得意的人们
那些发福的人们
统统爬上去
做一做英雄
然后下来
走进这条大街
转眼不见了

也有有种的往下跳
在台阶上开一朵红花
那就真的成了英雄
当代英雄
有关大雁塔
我们又能知道什么
我们爬上去
爬上去
看看四周的风景
然后再下来”^①

这首诗1984年底完稿，1986年发表于《中国》杂志第七期，开始在全国有了广泛的影响，“大雁塔”在这里实际上指的就是一种“追求”，或者是人世间某些虚荣、外在的东西。费劲千辛万苦登上去的目的只是“做一回英雄”，无论男女老少，有的甚至冒着“在台阶上开一朵红花”的危险，去做这样的英雄。但是在韩东看来，当我们对于这样的理想不知道拿来何用时，不妨“爬上去”，看看四周的风景再下来。

韩东的这首诗表述了他的一种人生况味，或是说一群人的的人生观与世界观。这是一种群体的思想态度，即理想虚无化、无主义化与政治波普化。诗人们对于现实的世界觉得苍白无力，金钱刺激了感官，扭曲了人性，而诗人又是最讲求纯美的，在这样一重矛盾下，新诗走向了对于社会的重构与批判^②。

对于意象、修辞的悖反，对于口语化的推崇，是新诗近十年发展过程中一以贯之的文学风格。“让诗回到语言本身”成为当时诗坛最流行的一句口号。做诗尚且如此，同行的先锋小说在这一时刻大行其道，竟成为中国小说创作的主潮，所以亦不觉得奇怪了。

① 韩东，有关大雁塔，中国，1986年第7期

② 贺桂梅认为，“或许再没有哪部作品比韩东的《有关大雁塔》更为尖刻而富于挑衅性的了。”并且她进一步主张，韩东的《有关大雁塔》是对于杨炼《大雁塔》的反讽，或者更确切地说，是对于一种“寻根”意识形态的精神考古。贺桂梅，《“新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究》，北京大学出版社，2010年

所谓先锋小说，有批评家认为，实际是以现代主义（后现代主义）为主要创作意识，作家深受后现代主义与现代主义的影响，颠覆了传统现实主义的创作观与审美观，认为文学不是再现生活、摹仿生活，而是自我表现，用艺术想象创造客观、再现客观从而表现主体，即作者不再通过在文本中注入自己的价值评判与精神情感来建立其他体性^①。笔者倒主张，从宏观上看，这是在继之前中国当代文学思潮“人的发现”之后的又一次文学进化，即“自我”的发现，其中代表作家有徐星、马原、孙甘露与刘索拉。



刘索拉

刘索拉的《你别无选择》发表于1985年《人民文学》第三期，这篇小说拉开了中国先锋小说运动的序幕，与同期问世的徐星的小说《无主题变奏》被认为是“现代主义”在中国的端倪。刘索拉出身高干家庭，本人又毕业于中央音乐学院作曲系并留校任教，作品带有强烈的音乐质感与艺术韵味，是其作品的最大特色。

在《你别无选择》当中，刘索拉塑造了一个“音乐学院”的具体场景，这个场景既是虚拟、写意的，又是客观、写实的。作家试图用文学的

方式来描摹新的艺术观念对传统艺术观念的冲击——星星美展、西单民主墙与“现实主义现代主义之争”等种种新生艺术意识形态不断冲击着中国大陆的艺术界，刘索拉敏锐地发现了代际之间的艺术观冲突，并将其客观地表达了出来。

“李鸣”是小说中的主人公，他是一个作曲系的学生。虽然他也是众多学生中的百分之一，但是他一直以一种自我的、冷峻的心态来审视周围人的生存状态与意识形态。小说的开篇，以李鸣要求退学为切入点，

① 金秋，论中国当代先锋文学的精神流变，暨南学报（哲学社会科学版），2000.7

铺陈地描述了音乐学院一批学生的精神气质——董客的迂腐、戴齐的聪颖、森森的迷茫，以及孟野的叛逆。文中的“贾教授”实际上是一种旧的思想观念与意识形态，而“金教授”则是在社会转型期学术界特有的一种“伪君子”——不学无术但善于包装自己，在令人敬畏的外壳下包裹着实际上是一个猥琐、无知的灵魂。

在20世纪80年代中期，社会价值观一度呈现出了“群言杂语”的混乱，多元化思潮影响着中国社会。“音乐学院”就是一个中国社会的缩影。刘索拉如是描述年轻学生们与“贾教授”的意识冲突：

这个班上有三个女生已经把全班搅得不亦乐乎。为此，后面几届的作曲班就再也没招进女生。主要是贾教授大为头疼。风纪、风化，都被这三个女生搅了……贾教授几乎对这个班的学生感到绝望。但他不能表示出无能，他得管，可又一点儿办法没有。他既说不出办法，又觉得绝望，这使他的脸变得乌黑。他的衣服穿得更破，到后来两个裤腿已经不一样长了，可还是一点儿办法也没想出来。^①

这很容易让人想到昆曲《牡丹亭》里面杜丽娘、春香与老夫子陈最良的冲突。这种冲突与其说是代际之间的文化代沟还不如说是新生力量对于世俗权威的一种反抗、挑战。

汤显祖写《牡丹亭》正是中国第一次思想启蒙运动之时，顾炎武、黄宗羲等学者对于君权的置喙^②，以及江南苏州、扬州一带原始资本主义手工业的萌芽，催生了中国古代第一次思想启蒙运动——汤显祖正是江南人氏；而刘索拉写《你别无选择》也正逢中国当代思想启蒙运动，改革开放促使中国现代工业、经济的飞速发展，两者的文化背景何其相似乃尔！

刘索拉在作品中所意图描摹的是一场“交锋”，当然这场交锋的胜者必然是代表新生力量的学生，最后以孟野的作品质朴得无与伦比却被看作“法西斯”而离奇地从比赛中出局，而森森平庸无常的作品却获奖为结尾。在荒诞的语境下如何建构一种接近生命本质的真实？刘索拉的作品

① 刘索拉，你别无选择，人民文学，1985.3

② 置喙(zhì huì)：插嘴，参与讨论

品实际意图是为我们赋予这样一层答案。

“先锋小说”是后来者为马原、孙甘露等青年作家作品的命名。所谓先锋，即时代的弄潮儿。文学史上的“先锋文学”并非以他们为滥觞。早在20世纪初欧洲兴起的达达主义、未来主义作家如布列东、马雅可夫斯基等便是世界上最早的“先锋文学”——若再往前，甚至可以推到法国象征主义时代。他们的相同之处在于，都是一群有激情的青年，沉浸在文学创作的理想中，在自己国家的历史转折点上进行着诗意的表达^①。

正如詹姆斯理论中提到的那样，后现代主义是晚期资本主义发展的文化逻辑，代表了对世界和自我的一种新的体验。找到“自我”的青年作家们，通过自身“新的体验”来反观“世界”的巨大变革，成为当时文学创作的一股热潮。当然，这股热潮发展到最后就出现了“奇言杂语”的现象，热衷于先锋文学的作家都开始“向内转”，即在叙事过程中强调一己的内心感受与生命体验。

过于自我的文学是没有受众市场的，这就导致很多常人难以读懂或是难以理解的文学作品被人冠之以“先锋文学”或是“后现代”的戏称。实际上，这是对这两者的巨大误读，如何认识“先锋文学”以及如何解读“先锋派”，早已构成了当代中国文学批评的一个重要任务。

1986年第9期《上海文学》上，一篇名为《访问梦境》的作品引起国内文学界的极大关注。作者名叫孙甘露，是上海作家。这篇稿子曾屡遭退稿，多次经人转手推荐，最后被《上海文学》编辑杨晓敏慧眼识珠。该稿一经发出，迅速在国内文坛引发极大反响。孙甘露不但成为了先锋小说独树一帜的人物，更是当代中国文坛不可或缺的作家之一。

孙甘露其实是笔者一直关注，也准备在此进行比较研究的一个文学个案。作为先锋派的另一位代表作家，孙甘露与刘索拉不同，他的特点在于力图树立起先锋派作家中的“不同”，诚然这也是他自己对于先锋文学的看法与态度。他认为，“被称作‘探索小说’的那些作家，包括我本

^① 笔者此处参考了赵毅衡先生的修改意见，在此谨致谢意。值得注意的是，赵毅衡先生曾撰文专论这一问题，认为判别先锋派有四个标准：一、形式上的高度实验性；二、力求创新，着意创造的是困难的形式，好像有意让大部分读者看不懂；三、先锋派往往受到同行的侧目，甚至遭到同行的反对；四、它有能力为艺术发展开辟新的可能性。（赵毅衡，先锋派在中国的必要性，花城，1993年第5期）

人，彼此之间其实都有许多明显的区别，我觉得他们的共性谈得太多，个性相对就被忽略了。”^①

孙甘露活跃于20世纪80年代中后期，与孙甘露同时开始写作的先锋作家马原、苏童与余华等人都逐渐进入主流文坛并被主流文坛所接纳时，孙甘露仍然徘徊在主流文坛之外，并未进入到一线作家当中。后来孙甘露逐渐远离主流文坛，进入新世纪后孙甘露更是受聘生活类杂志《上海壹周》担任总策划一职。2008年，孙甘露应邀为国际品牌爱马仕（Hermes）代言，此时的孙甘露早已是一名文化创意产业的领跑者，而不再是当年青春激昂、新锐果敢的先锋作家。



孙甘露

这里之所以把孙甘露单列出来个别提及，最主要的原因便在于孙甘露作品中的“中国特色”。纵观同时代其他小说家，他们的作品虽然呈现出先锋性、后现代性与亚文化性的诸多特征，但是这一系列作家中所渗透出的文本特征却是“西化”的。这种“西化”的本质则是以丧失自我民族的文学基础为代价——正因为此，作家韩少功才会在1985年发出“寻根”的疾呼。在先锋文学诸多作家中，孙甘露无疑是一位将中国传统叙事与西方文艺思潮较好地有机结合的作家。

孙甘露的特别之处在于，他没有最具代表性的某一部作品，但是他所有的作品却综合、整体地构成了一个独特的叙事王国，这也是其最重要的创作特点。譬如说《请女人猜谜》《访问梦境》《信使之函》等作品，本身是抒写梦境，但是却能够从“梦境”这种传统的叙事法则中走出，与西方小说结构原则合二为一。

① 孙甘露，《在天花板上跳舞》，文汇出版社，1997年

剪纸院落在夜晚是封闭的。也就是说，逝去的岁月在夜晚是封闭的。否则，你将走出历史之外。现在跟我来吧，我给你安排一个睡觉的地方。要知道，在历史里睡一夜是很舒服的，这不比在母亲的子宫里睡一夜差……我发现我不会生孩子，这或许可以说我大概不会死亡。我陷入极度的沮丧之中，我开始整天想象死亡，搜集这方面的著作和研究资料，为自己勾画死亡的蓝图，设计死亡的各种方案以及实施这种方案所需要的一切准备。是的，死亡高于一切。但很快我就淡漠了，我觉得盯着死亡不全是幼稚的表现。于是我重新开始学习生活，恢复我从前的一切能力。^①

这是孙甘露《访问梦境》中的一段，这段话因以其独特的文体风格与文学张力获得了当代中国文学批评界的高度认可。陈晓明认为，孙甘露的小说叙事“已经彻底改写了我们的小说规范和艺术修辞学”。

通过如上的引用，其实我们并不难发现，孙甘露的小说最大的不同，在于其哲理诗样的语言，将看似“碎片化”、“拼接化”的后现代小说拼成了一部带有中国古典文学意境的先锋小说。从孙甘露对于生与死、存在与消亡等永恒性问题的考虑上看，他身上有庄子、杨朱等早期哲学家的思想。

这是孙甘露作品中所暴露出来的“传统”的一面，孙甘露认为，死亡并不代表着彻底的消亡，而是另一种存在形式。这一点与老庄所持的生死观有着不谋而合之处。

《庄子·列御寇》中，曾论述庄子的生死观：

庄子将死，弟子欲厚葬之。庄子曰：吾以天地为棺廓，以日月为连壁，星辰为珠玕，万物为济送，吾葬具岂不备耶，何以加此？^②

庄子的“日月”、“星辰”、“万物”与孙甘露所称的“在历史里睡一夜”、“母体的子宫”有着意识形态上的共同之处。即认同“死”不是终结，而是一种存在形式，并且可以与其他的存在形式相互转换。甚至他

① 孙甘露，《访问梦境》，长江文艺出版社，2001年

② 庄子，《庄子·列御寇》

认为，“盯着死亡不放是幼稚的表现”——认同死亡这种形式与“生”这种形式在存在意义上别无二致。从这一点看，孙甘露很好地继承了庄子的观点，并将其文本化了。

诚然，孙甘露自己也不否认曾深受萨特、叔本华等存在主义、虚无主义的影响——本身先锋文学的“根”就是欧美的现代文艺思潮。但是孙甘露的作品和余华、苏童、马原等先锋作家又不尽相同，他的叙事法则勇于在“传统”文化中去建构自己的话语大厦，这一点尤为难能可贵。

之后孙甘露将目光投到了“旧上海”的城市叙事当中，也就是最终他还是回到了自己生活的城市。从先锋文学走出，回到城市叙事中的孙甘露，和程乃珊、陈丹燕等作家一道，构成了当代上海作家群的主力军，虽然孙甘露已经远离了先锋文学，但是他的字里行间中，仍然能够深切地感触到其先锋姿态的文学精神与深厚传统的文化素养，譬如说《我是少年酒坛子》《此地是他乡》《呼吸》等等，都有所体现。

有评论家认为，以刘索拉、孙甘露、马原等为代表的先锋小说家重建的是一种“叙事”，而不是文本内涵。即认可他们作品在小说技巧层面甚于叙事内涵层面^①。对于这一说法，笔者倒不是非常赞同，原因在于一点，因为小说的意义本身除了叙事之外，更在于内涵所反映的文学精神。因为小说的文本与其他作品的文本不同，小说本身具备着一种文学张力，可以作为一种隐喻拓展到文学之外的能指^②当中，承担社会、道德或伦理的作用，从这点来看，先锋小说所重建的，远不是“叙事”这么简单的技巧层面。

但是，“叙事”这一概念本身存在着相当多的含义。在结构主义与叙事学发展到了当下，“叙事”仿佛成为了一种代表“语言”的策略。只要为了表达，任何事物都可以成为叙事的一种，那么从这点来看，先锋小说家们对于“叙事”的重建又是合法的、可以理解的。

① 红拂，深度生存与游戏空间——论孙甘露的小说（1986—1993），当代文坛，1995年第2期

② 这里所称文学之外的“能指”，包括事关日常生活、政治、文化，经济与历史等其他相关，但与文学有着密切联系的意识形态组成

3. 高行健与中国实验戏剧

中国当代文学发展至今，对于中国话剧史的研究却是极其薄弱的，这从某种层面上预示着所谓中国文学的“现代性”研究实际上是一种具象的“伪装”，这一点笔者曾多次撰文提及过。纵观多部现当代文学史，对于话剧都认可其在文学现代性进程中所承担的不可替代的功用，但是若真是论及话剧史，却寥寥数言。再创根问底找到其本质原因，张庚先生五十年前的一句话早已概括得非常详尽——中国五十年话剧史并不是一部剧场史，而是一部如何“配合革命”的运动史。

确实，中国的话剧史在百年发展历程中受到了太多的束缚与不公正对待，结果导致不止一位学者将其摒弃于文学史之外。但是在新时期文学史上，话剧所起的积极意义与历史作用，仍然丝毫不逊色于新文化运动时春柳社、南国社等话剧社团所起的启蒙作用。话剧在现当代中国两次思想启蒙过程中都发挥着他者无法替代的巨大功用——它能够主动地与政治运动相脱离，而不像小说那样无论何时都与政治运动保持着藕断丝连的关系，这又是话剧史研究所应当注意的。

那么，中国话剧在20世纪80年代究竟发挥了什么样的功用呢？

提到80年代的中国话剧，不得不提的就是高行健。



高行健

高行健，祖籍江苏泰州，1940年出生于江西赣州，“文革”前毕业于北京外国语学院法语系专业，曾在《中国建设》杂志担任过俄语翻译，曾是中国作协外联部干部，自学油画，并热衷于文学创作。后因作品不断发表、出版，于1980年被北京人民艺术剧院调入任专职编

剧。1987年赴法国，2000年获得诺贝尔文学奖，成为该奖设立以来第一个荣膺该奖的华裔作家。

准确地说，高行健的戏剧生命开始于1982年8月1日。这一天，他与铁路文工团创作员刘会远合著、林兆华执导的话剧《绝对信号》在首都

剧场首演，可惜这部戏并未能获得轰动——原因在于这出戏并未像其他经典剧作一样在演出场公演，而是在二楼的排练剧场，周围仅仅只有几个业内人士与戏剧爱好者。

高行健与林兆华无意间创造了一种演剧的形式，并且成为中国当代文学最重要的表现形式之一，影响深远。

这种演剧形式被学界称为“实验戏剧”（赵毅衡语），在中国台湾，这类演剧形式早就形成，但是冠名多样化，有的称其为“小剧场”（intimate theatre，德语称之为Kammerspiele）、“边缘剧场”、“后现代剧场”甚至后来在大陆也广为流传的“先锋戏剧”^①。但是需要说清楚的是，“实验戏剧”的主导者并非是高行健，而是法国戏剧家安东尼·阿尔托（Artaud Antonin）。那是1932年，正是电影风头正劲、将戏剧逼到绝境的年代，戏剧大师阿尔托挥毫写下了关于残酷戏剧的宣言，一改之前戏剧大制作、大场面但场次少的“崇高”体例，主动将戏剧搬入多场次的小剧场，与电影这一新生事物抢夺受众市场。

中国“实验戏剧”的诞生诚然与电影电视产业的竞争没有任何关系，但是中国的话剧先天所承担的启蒙意识与后天形成的写实主义风格将中国话剧再一次推上了中国当代文学史的风口浪尖。关于高行健的这次演剧，批评家林克欢称其是“戏剧观念、舞台形态和导演语汇的发展”，学者赵毅衡更是将其归纳至“非主流、非商业、非体制、非常规”的戏剧表演体系当中^②。

分析中国实验戏剧的文学史意义，无法做到一言以蔽之。但是对于非常重要但又长期被中国文学史研究学者所忽略的中国实验戏剧，本着对文学史负责任的态度，笔者仍然试图简单地厘清“实验戏剧”的相关内涵、概念与范畴。既然谈到这个问题，那就须从三个层面来探讨。

首先，是“实验戏剧”的定位问题。我们应该从什么角度来解读“实验戏剧”？从艺术传播学的角度来分析，实验戏剧实际上是新媒介（小剧场）与新观念（戏剧美学、电影美学与后现代艺术精神）的混合物，且

① 如上这些名词与英文皆援引于赵毅衡，高行健《建立一种现代禅剧》，台湾联经出版社，2000

② 同上

其戏剧表现手段也是混合的、多样的，故台湾戏剧界亦称其为“混合手段剧”（Mixed-Means Theatre）。

但是，作为戏剧的一种，它最基本的两个层面——文本层面与舞台层面（即中国传统戏曲小说中的“场上之美”与“案头之美”），无论手段如何混合，这两重层面却无从更改，这是戏剧之为戏剧的艺术前提。分析一部戏剧，一般就是从三重角度——文本、舞台与综合来分析，高行健的实验戏剧究竟是重文本还是重舞台？这是解决实验戏剧定位的基本前提。

正如前文所述，所谓实验戏剧至今尚无定名，但是台湾地区与欧美学界却普遍地将其称为“先锋戏剧”或是“后现代戏剧”。先锋也好，后现代也罢，在20世纪80年代中期的中国所指当是文学，其他譬如舞台美术、灯光与表演在当时尚未进入先锋与后现代的领域，而先锋小说与詹姆斯的后现代思想却早已在中国文坛大行其道。且中国的实验戏剧，本身就是文本先行，待到文本产生影响之后，随之将其导演成舞台戏剧。如果上溯到之前的文本层面，仍然与先锋文学或后现代文艺思潮有着千丝万缕的联系。

说到底，中国的实验戏剧仍是之前或同时代先锋小说与后现代思潮的产物，所以笔者将其一并放到一大章里面，理由正是基于此。

一种现代派的演剧形式，与现代派的文学有着不可分割的联系。西方的阿尔托、梅耶荷德、格洛托夫斯基无一例外，中国的高行健也是如此。高行健的艺术灵感来源于文学文本，这是一个基本的前提。所以说，从文本的角度解读高行健的剧作，本身就有着还原艺术本真的意义。

照此说来，“实验戏剧”的意义更侧重于文本，即后现代意识、先锋文学精神作为一种意识形态在舞台艺术形式的反馈，两者构成了形式与内容的关系。要想看懂实验戏剧，那么就必须要读懂与之对应的文学文本，倘若没有这个前提，那么一切的理解、评论与体会都是空中楼阁——尽管高行健一再主张“戏剧性”的前提是亚里士多德所说的“行动第一”——但是纵观高行健的戏剧成就，他的“话语营构”始终是其艺术体系中最闪亮的地方。

谈到这里，就必须要谈到第二个问题——即中国实验戏剧的断代分

期问题。众所周知，1982年是中国实验戏剧元年，那为何又将中国实验戏剧划入到1985年之后的文学史？

这就像“新诗”一样，1985年之前，其具体的艺术样式虽未完全形成，但是已经有了一定的规模，一时间鱼龙混杂、泥沙俱下，当文学艺术成为一种热潮——即文艺变成公共传媒视域下的日常生活审美化而缺乏必要的精神积淀时，文艺的意义就很难彰显。一旦这类文学样式发育成熟渐成体系，那么文艺本身所携带的敏锐也就随之消失。

但是撰写文学史与文学评论的不同之处在于，文学史所考量的不是某一种文化潮流、文学现象或文化，而是具体的作家、文本与文学思潮（或流派）。新诗在艺术上真正成熟是以1985年新生代诗群的诞生为标志。中国实验戏剧真正走向成熟，是在1985年之后，高行健主动走出了玩弄形式、内容光怪陆离的“实验介入剧”怪圈，主动寻求自我，探寻艺术本真，于1986年创作出了话剧《彼岸》（The Other Shore）。

这部话剧原定由林兆华执导，在排练多次后，最后因种种原因未能被搬上舞台，数年后，《彼岸》被先锋导演牟森重新发现并执导，牟森后来与孟京辉构成了中国实验戏剧的“双M”，这是后话。但是这部戏刚刚脱稿时，在当时的中国却引起了巨大的争议甚至有“禁演”的危险。虽然最后高行健出走法国，但是《彼岸》的艺术影响还是相当大的，至少确立了中国实验戏剧的表演规制与戏剧体例。

当然，高行健之前的剧作《野人》真正地打破了斯坦尼拉夫斯基建立在观众与舞台之间的“第四堵墙”，演员可以走下场与观众打招呼，一起对话，这在某种层面上消解了戏剧的崇高，建立的是一种大众文化而非雅文化。这种对于大众文化的强调在高行健的《彼岸》中表现得尤为明显。

1985年之后，高行健的剧作上升到一个新的高度——或许这也是他不得不出国寻求灵感的原因，这一高度以《彼岸》为分界线。《彼岸》之前的剧作，既未能彻底摆脱理性的框架，走向真正的荒诞，亦未能在艺术精神上有所创新。但自《彼岸》之后，中国剧坛风气随之一变。虽然其后不久高行健便身在国外，但是其戏剧思想、艺术理念仍然促成了后来的戏剧者们对于中国实验戏剧的建构、开拓与创新。

笔者认为，《彼岸》是高行健戏剧创作生命中的一个巨大转折，即由“先锋”转入“禅剧”，从本质上说，这是一种从姿态向内涵的意识形态变迁，通过多年的戏剧创作实践与对于文艺理论的把握，高行健认识到戏剧的意义并非在于以某种姿态展现，而是以某种内涵予以表达，在此之后，高行健的作品中开始出现了当时较少出现的宗教意识与皈依心态。

《彼岸》里面有这样一段台词，实际上昭示了高行健的艺术观；

啊，到彼岸去！到彼岸去！

到彼岸去！到彼岸去！到彼岸去！到彼岸去！

啊——啊——啊——

好清亮的河水——

唤，真凉！

当心，石子扎脚呢。

真快感！^①

“彼岸”是高行健心中的“灵山”，剧作家意图将戏剧本我化、主观化，形成一种文学文本，再将其“艺术化”甚至“宗教化”为戏剧，这是高行健艺术体系的核心。当然，并不是每一个剧作家都如高行健那样具备常人难及的艺术高度与宗教感悟，这也是为何其后一些剧作家东施效颦却适得其反的原因。

值得一提的是，在《彼岸》一剧中，高行健描写了和尚、尼姑和禅师。他们口念南无阿弥陀佛，诵经声四起。信客影从，口中也念念有词。

禅师（右膝着地，合掌恭敬，念诵《金刚般若波罗密经》）。如来善护念诸菩萨，善付嘱诸菩萨。世尊，善男子，善女子，发阿耨多罗三三菩提心。云何应住，云何降伏其心。佛言善哉善哉，须菩提，如汝所说，如来喜获念诸菩萨，善付嘱诸菩萨，汝今谛听，当为汝说……

[诵经声中，香烟缭绕，众人均合眼打坐。人渐渐也闭上了眼睛。目

① 高行健，彼岸，《高行健剧作集》，台北联经出版社，2002

光少女出现了，蹲在一个角落里，眼睛微闭，做着功夫，像在透明的蛋壳里睡得不很踏实的婴儿，手脚都顶着这看不见的蛋壳四壁。隐伏在人身后的少年缓缓站起受了诱惑，小心翼翼，一步步悄悄接近这少女。诵经声渐起，众人消失。]

禅师（诵经声始终隐约可闻）善男子，善女子，发阿耨多罗三三菩提心。应如是住，如是降伏其心，难然，世尊，愿乐欲闻。佛告须菩提，诸菩萨摩訶萨，应如是降伏其心……^①

在这里，高行健开始谈佛说法——禅宗最后终于成为高行健的一个精神归宿，这是后话。他自己也承认：“这是东方人认识自我，找寻自我同外界的平衡的一种感知方式，不同于西方人的反省与忏悔。东方人没有那么强烈的忏悔意识，那是被基督教文化所发展了的一种社会潜意识。东方人靠超越自我的悟性得以解脱。”笔者以为，高行健意图用宗教——中国人潜意识里的一种群体意识形态来带动、促进当时的启蒙意识。这是他的初衷所在。从“娱人”到“载道”，《彼岸》自然地构成了一个极其重要的艺术过渡。

高行健的剧作往往汪洋恣肆，自由洒脱。其小说创作也是如此，无论是引起世界文坛轰动的《灵山》，还是新近创作的《一个人的圣经》，都具备一种空灵自如、洒脱俊逸的文风，但高行健作品的最大问题就在于他意图建构一种叙事，却邯郸学步般地将最基本的叙事弄丢了——譬如说在《彼岸》中，叙事不明、言语混杂，本身想去表现一种荒谬，结果自身成为了一种荒谬。过于重视假定性与剧场性，最终会陷入到过于自我的“呢喃细语”当中，若是从艺术传播学的角度来分析，这又是有待批评的。

值得一提的是，后期的高行健最终由戏入禅，形成了自己独特的“现代禅剧”，而这个转折是从《彼岸》一剧开始的。及至其后创作的一些作品（包括他唯一的一部京剧），本身就有着一种置身事外、飘然无归的境界。而这又是新时期海外华人文学普遍存在的一种创作心态，后文再予以详叙。

^① 同上

在《彼岸》之前，无论是戏剧文学，还是舞台美术、表演，中国的实验戏剧已经有了较大的发展，并体现出了较为重要的艺术价值，尤其在《彼岸》之后，中国的实验戏剧更是好戏连台，譬如魏明伦的《潘金莲》（1986年）、孙惠柱的《中国梦》（1987年）、沙叶新的《耶稣、孔子、披头士列侬》（1988年）、牟森的《屋里的猫头鹰》（1989年），都不断引领着中国话剧在80年代走向一个又一个新的高峰。

4. “寻根”语境下文学精神的探索

1985年3月，作家韩少功在《作家》杂志上发表了一篇署名文章，这是他参加了一次研讨会之后的发言记录，文章的名字叫《文学的根》。

在文章中，韩少功如是写道：

文学有“根”，文学之“根”应深植于民族传说文化的土壤里，根不深，则叶难茂……这里正在出现轰轰烈烈的改革和建设，在向西方“拿来”一切我们可用的科学和技术等等，正在走向现代化的生活方式。但阴阳相生，得失相成，新旧相因。万端变化中，中国还是中国，尤其是在文学艺术方面，在民族的深层精神和文化物质方面，我们有民族的自我。我们的责任是释放现代观念的热能，来重铸和镀亮这种自我。^①

韩少功在这里提到寻根，恐怕最大的原因是因为到了1985年，中国的文坛已经是一片“欧风美雨”，关于传统文化、意识观念早已是凤毛麟角。后现代、先锋派、写实主义……构成了当时中国文坛口号性的呼声，小说成为了叙事技巧的实验室，戏剧变成了玩弄形式的黑匣子，实验戏剧走到了穷途末路，先锋文学也光芒不再，甚至连文学批评都患上了至今尚未能痊愈的“失语症”——“寻根”遂成为当时作家们的唯一出路——若是再这样下去，中国的文学很可能变成西方意识形态与话语霸权的殖民地。如何破解这种危机成为中国作家们最为关注的话题。

韩少功在文中还毫不客气地对“欧风美雨”的拥趸做出了尖锐的批评：

^① 韩少功，文学的根，作家，1985.3

几年前，不少作者眼盯着海外，如饥似渴，勇破禁区，大量引进。介绍一个萨特，介绍一个海明威，介绍一个艾特玛托夫，都引起轰动。连品位不怎么高的《教父》或《克莱默夫妇》，都会成为热烈的话题……“五四”以后，中国文学向外国学习，学西洋的，东洋的，俄国和苏联的；也曾向外国关门，夜郎自大地把一切洋货都封禁焚烧。结果带来民族文化的毁灭，还有民族自信心的低落——且看现在从外汇券到外国的香水，都在某些人那里成了时髦。但在这种彻底的清算和批判之中，萎缩和毁灭之中，中国文化也就能涅槃再生了。西方历史学家汤因比曾经对东方文明寄予厚望。他认为西方基督教文明已经衰落，而古老沉睡着的东方文明，可能在外来文明的“挑战”之下，隐退后而得“复出”，光照整个地球。我们暂时不必追究汤氏的话是真知还是臆测，有意味的是，西方很多学者都抱有类似的观念。科学界的笛卡尔、莱布尼兹、爱因斯坦、海森堡等，文学界的托尔斯泰、萨特、博尔赫斯等，都极有兴趣于东方文化。传说张大千去找毕加索学画，毕加索也说：你到巴黎来做什么？巴黎有什么艺术？在你们东方，在非洲，才会有艺术……这一切都是偶然的巧合吗？在这些人注视着长江、黄河两岸，到底会发生什么事呢？^①

之所以在这里这样大篇幅引用韩少功先生的原文，真的觉得这篇文章字字珠玑，特别对于当下的中国文学批评界，更有着振聋发聩的作用。

“寻文学的根”，在韩少功的笔下成为一个至关重要的命题。韩少功在这里并非是一名光说不做的理论家，他同时身体力行地以小说家的身份揭开了“寻根文学”的序幕。

自20世纪80年代中期以来，“现代性”构成了中国文艺理论界的主流批评话语。所谓“现代性”，既不是以“族裔（族群）文化”的封闭性相对应的开放性文化，亦不是一种话语体系的单向度挪移，而是一种建立在公共理性观念之上的启蒙意识，西方学者如哈贝马斯、吉登斯等人对于这一概念在80年代中国的传入作出了较大贡献。但是从那时起，“现代

^① 同上

性”这一重要概念在中国却不断被修正、打破甚至重构，在当时，文艺理论话语体系的“全盘西化”都被看作是一种“现代性”的趋势，而“现代性”又成为“改革开放”这个庞大话语逻辑的一个必要的子命题。

在这样双重悖论性的逻辑下，韩少功的寻根文学明显有着独特而又深远的文学史意义。当然，也有部分学者认为韩少功的寻根意识乃是来源于民族文化的自觉性发生。韩少功的现代性意识并不等同于当时成为文艺界主潮的现代性，而是一种真正接近启蒙意识的责任观，因而韩少功自己在文中也承认“我们的责任是释放现代观念的热能”。笔者以为，韩少功所倡导的“寻根文学”从其本质上来看实际上是一种文学责任意识的回归。

评论家王尧在与韩少功对话时，韩少功曾有这样一段回答：

……以模仿代替创造，把复制当作创造，只会“移植外国样板戏”，可能没什么出息了。还有一种现象，就是某些批“文革”的文学，仍在延续“文革”式的公式化和概念化，仍是突出政治的一套。“寻根”话题就是在这种语境下产生的。80年代中期，全球化的趋向已经明显，中西文化的激烈碰撞和深度交流正在展开，如何认清中国的国情，如何清理我们的文化遗产，并且在融入世界的过程中进行创造，就成了我和一些作家的关切所在。^①

韩少功认为，中国作家的责任当是“认清中国的国情”与“清理我们的文化遗产”，并在全球化的进程中进行“创造”，韩少功意图将这种责任进一步明晰化，于是他在1985年创作出了中短篇小说《爸爸爸》（《人民文学》1985年第6期）。这部小说以其强烈的哲学意味以及其巨大的社会隐喻，为后来的小说开辟了一条“寻根”新路。

小说中的“丙崽”是一个遗腹子。在韩少功的文化观念中，父亲象征着灵魂，而母亲则象征着肉体——丙崽不但没有父亲，而且是一个智商不高的弱智儿，平生只会说两句话，第一句是“爸爸”，第二句则是“×

① 王尧、韩少功，《韩少功王尧对话录》，苏州大学出版社，2003

妈妈”(脏话方言)。

在这部小说中，韩少功力图构建自己心中的文化之根——充满楚巫湘雉的民俗文化语境，为读者建构了一座精神上的桃花源。丙崽自始至终都在“找爸爸”，因为他没有爸爸，是“野种”，所以村子里的孩子都以欺负他为乐。

丙崽的遭遇成为韩少功小说中贯穿的一个巨大主题。虽然他力图用充满巫风雉影的语境去阐述一个发生于子虚乌有地方的传奇，但是韩少功在小说中却无意中营造了两个二元对立的结构主义主题——丙崽的“言语”与社会约定俗成的“语言”。

丙崽只会说两个词——实际上就表示了丙崽的两个态度，是或否。这也构成了丙崽对社会、对人生的两种态度，只是可惜的是丙崽自己并不知道什么时候该表态，于是他混乱的“言语”与社会所通行的“语言”发生了冲突，最后丙崽为社会所不容，村里的人一致要求，把他杀头祭谷神。

“一声雷”构成了丙崽生命的转折，最后村里的人开始把丙崽当作神仙，甚至有人认为他的两句话是两个卦。但是后来事实证明，丙崽仍然是一个低能的弱智儿，他终其一生都在绝望与希望中“寻根”，但是又处处碰壁。

韩少功所营造的是一种意识形态。这种意识形态实际上是当时中国文化的一种“异化”，即自己的“言语”无法与世界的“语言”达成一种精神上的沟通与融通，最后只是相互嘲弄，相互不认可。

作家严文井曾致信韩少功，就他看来“丙崽”实际上描述的是绝大多数中国人的生活态度，平生就用两种语言为人处世便足够。此言虽有一定道理，但是文本的批评本身有着多元



韩少功

的因素。笔者坚信1985年的韩少功无意去扮演鲁迅的角色，他笔下的湖南乡村并不是鲁迅笔下的未庄，丙崽更不是阿Q，寻根意识并非社会批判，文学的“叙事意识”远非与社会的“载道意识”构成意识形态上的意义对等。韩少功的意义在于，在一个需要文化认同与社会意识形态重构的现代中国（注意，这里用的是现代而非文学史家们惯用的“当代”），建构一种文化的载体范式有着自己独特的“寻根意义”。

在韩少功之后，汪曾祺的《大淖记事》、王安忆的《小鲍庄》以及贾平凹的“商州系列”构成了“85后”中国当代文学史上最为绚烂的“寻根文学”图景。可以这样说，有相当多的青年作家都是在当时因为寻根文学“声名鹊起”的，包括前文所述的韩少功，以及日后凭借《废都》名震中国文坛的贾平凹。但是寻根文学的时代性大于文学性，在20世纪80年代末“重写文学史”与“新写实主义”口号被提出后，“寻根文学”逐渐黯淡下来，成为了文学史研究的一个历史性话语。

自1985年的詹姆斯访华到1989年，新时期中国文学从发轫期逐步走向了“群言杂语”的成熟期。代表性文学思潮、作家作品开始不断涌现，一批年轻的作家梯队逐渐形成。更重要之处在于，文学是人学的标杆被彻底确立，作家开始探讨文学与生活的真实，试着去用作家独有的敏感度揣摩文学所能承担的社会力量与道德价值。

从文学史的角度看，这段时间中国文学应当是1978年以来最有文学成就的年代。但是正如一件事物的新生一样，文学观尚未健全，人们从极左的思潮中走出，尚未完全摆脱意识形态的困扰——非左即右。从文学思潮的流变趋势来分析，这段时间是文艺争鸣最热闹的一段历史时期——但是文学成就的高低与文艺争鸣的热闹程度并无直接性的关系。

若是以文体学的角度来观照1985—1989年的中国当代文学，我们会发现一个奇特的现象，即文体风格的不确定性。且不说不同的作家（哪怕纵然都享有先锋作家的名头），即使是同一个作家，在这短短几年中也会呈现出不同的写作态度与叙事风格，譬如说王安忆。这正是创作风头正盛但却没有形成作家的基本要素——风格即文体。这也说明一点，中国的文坛当时正呈现出“结构”与“风格”相统一变化的趋势，这也是中国文学走向成熟的历史必然。

The background of the entire page is a light gray pattern. It consists of numerous small, stylized dragonflies in flight, scattered across the surface. Additionally, there are several large, faint, interlocking gears visible, particularly on the left side of the page.

三

1990-1997

消费时代的文学态度

我们可以发现一些中等收入人群的表现已经变成了文化的重要的支柱，伴随着90年代以来在经济高速增长中中等收入人群的迅速崛起，一种新的消费主义文化已经生成。消费主义文化已经在我们的社会中占有了支配的地位。

——张颐武（2008年）

消费主义文化与众不同的特征是，它所满足的不是需要，而是欲求，欲求超过了生理本能，进入心理层次，因而是无限的要求。

——丹尼尔·贝尔（1998年）

以1989年作为第二阶段的终结，倒不是因为1989年的政治风波——在美国与香港、台湾等国家与地区的学者似乎更热衷于将1989年的政治风波作为分水岭。这种带有强烈政治意识形态的文学史眼光并不足取，1989年的“六四”政治风波后，政府对文艺政策进行了调整，一个新的口号成为官方文艺的基本发展方向，那就是“弘扬主旋律，提倡多样化”。但这并未让中国当代文学退回至万马齐喑的毛泽东时代。这里以1989年为分水岭，是因为在1988年底，中国的文艺政策出现了一个小的变化，这个变化往往被国内外的文学史所遗漏。

1988年3月至1988年年底，一系列影响中国文学史的文艺政策相继出台——国家新闻出版署和国家工商行政管理局联合发布的《关于报社、期刊社、出版社开展有偿服务和经营活动的办法》，中宣部、新闻出版署出台了《关于当前出版社改革的若干意见》和《关于当前图书发行体制改革的若干意见》。第一个文件认为出版社经营部分可以剥离出来组建公司；第二个文件秉承这个时期经济体制改革的基本思路，尝试在出版单位实现两权分离，把企业由单纯的生产者变为相对独立的经营；第三个文件不仅提出了在发行领域放权承包、放开批发渠道的意见，推动了民营资本在出版流通领域的进一步发展，而且还提出了组建企业集团的想法。这三个文件构成了中国出版产业化最早的政策尝试，对后来的中国文学影响深远。

法国当代哲学家让·鲍德里亚尔（Jean Baudrillard）认为，全球化的语境逐渐会将一种现实社会变成一种消费者的社会，而消费者的社会的

特点就是造成一个虚假的“观念”——认为个人有大量“选择的机会”，但实际上人们在现实规定的限制中不能自拔。若是在走向产业化的文学中来重新定义这一概念，便是在文学消费的语境下，文学作品实际上呈现出多元化（可以被多选）的状态，但是当消费者走进书店的时候，却很难发现自己所需要的书。原因很简单——文学作品作为一种精神消费被价值规律、产业规制与利润最大化原则这些“物”所异化了。

这就是1989年后中国文学为何会存在“人的倒下”这一奇特的状况。文学虽与政治、经济从属于三个不同的意识形态领域，但是文学本身有一种依赖性，不是依附于政治，便是投靠经济。这不是文学的立场问题，而是文学自身的语境归属，文学本身需要载体才能存在。

20世纪90年代是20世纪末最后十年，“世纪末”构成了当时社会生活的总主题。而1997年的香港回归又将“解殖”（decolonizing）的文学话语引入到当时的中国文学批评界，如此种种不一而足。可以这样说，中国的文学进入了与世界同步的消费时代。

王朔、王安忆、莫言、余华、苏童等作家在这个特殊的时代扬名立万，凭借电影、电视剧对文学文本的再阐释，以及畅销书的出现，文学开始进入了消费时代。

值得一提的是，总有一些清醒的学者、作家比常人更敏锐、更透彻、更能窥见文化的精髓与本质。1990年前后的“重写文学史”风潮，便是在这个蓄势待发的年代里文学精神所发出的真实声音。

1. “重写文学史”与“人”的理论重现

“重写文学史”这一概念的提出源于1988年陈思和主编的《上海文论》，从1988年8月第四期起，主编陈思和与学者王晓明担任了“重写文学史”的专栏主持。作为重写文学史的开端，《上海文论》在第四期、第五期先后刊发了戴光中的《关于“赵树理”方向的再认识》与王雪瑛的《论丁玲小说创作》。两文虽未提关于文学史应如何“重写”，但是却在形式、内容上对于重写文学史的诉求进行了前所未有的呼吁。

能写入文学史必定是权威或是时代的文学代表，这是中国人约定俗成的看法。在这里，“重写”意味着解构，而解构必然又是带有颠覆性

意义的重建。就当时而言，文学史——尤其是现代文学史的写作风格、话语规制、撰写初衷与言说脉络几乎都是由主流意识形态所控制。而在1949年以后，中国较为通行的现代文学史有王瑶先生的《中国新文学史稿》、丁易先生的《中国现代文学史略》与刘绶松先生的《中国新文学史初稿》，这三部文学史构成了当时中国现代文学史的经典之作。

但是这三部成稿于1949年之后的现代文学史，无一不带有强烈的意识形态特征。以不同时代的作家作品为主要写作线索，几乎都是“所有作家中突出红色作家、红色作家中突出主要红色作家、主要红色作家中突出‘鲁、郭、茅’”的写作套路。在这个套路下，文学史成为官方意识形态不同版本的化身，独创性与建设性自然就相当缺乏了。

“重写文学史”最核心的观点是：文学史应该是叙事者的个人体验，与社会意识形态没有必然联系。文学史研究本来就是不能互相“复写”的，一千个学者就应该有一千部不同的文学史，这是文学史撰写的基本前提。学者们认为，现当代文学史绝非是编年史那样的材料罗列，而是包含了审美层次上对文学作品的阐释评判，研究者的主体性意识必须要参与到文学史的研究、书写当中来。

“叙事”和“批评”构成了“文学史书写”两个最大的趋向性范畴。文学史究竟是该叙事还是该批评？这是困扰当时中国文学史研究学者的一个大问题。对于权威作家尤其是“鲁郭茅、巴老曹、丁周贺赵叶圣陶”这些所谓“红色作家”，只敢平实地叙述、不着边际地赞扬以及一味地褒奖，而绝对不敢分析、解构更遑论批评。文学史于是成为了金字塔状的“阵营”。



陈思和

之所以会出现这样的情况，当然与社会原因、政治因素密不可分，但是也与作家本身意识状态、知识结构存在着必然的联系。曾经参加“重写文学史”争论的评论家陶东风就认为，文学史之所以会千篇一律，究其本质原因，还是因为

写作者的知识结构问题。

那些接受新理论较快的人对于文学史知识相对贫乏，那些专治文学史的人又对新理论相对隔膜。^①

清华大学教授旷新年后来总结说，“重写文学史”的提出者之一王晓明明确地把1985年在北京万寿寺中国现代文学馆召开的“中国现代文学研究创新座谈会”和在会上提出的“20世纪中国文学”视为“重写文学史”的“序幕”。这是符合“重写文学史”的历史实际的，但是1985年未成气候，到了1988年，才成为学术界关注的问题，若是论及其真正产生影响，当是从1990年开始。

“重写文学史”从1985年发轫，到1988年被初提，到了1990年开始产生巨大影响，成为上个世纪末中国文学批评最绚丽的一道风景，一直延续至90年代中期。期间虽然遭遇了《上海文论》的停刊，但是“重写文学史”的口号一直在提，而且走向了90年代甚至新世纪。从论文发表量看，从1990年到1997年，国内一共有二十篇主题论文是关于“重写文学史”的，奇特的是1990年占了一半——1990年全年，《中国文学年鉴》收录主题为“重写文学史”的论文三篇，重要期刊发表七篇，成为国内学术界的热门话题，而1989年以“重写文学史”为主题的原创性论文才六篇。把1990年认定为“重写文学史”的重要起始年份的原因就在此。

重写文学史提出来之后，对于当时中国文学史影响巨大。2000年之后，重写文学史一度成为重提的热门话题，2000年至2008年主题论文发表竟达到了48篇，这个文学现象虽值得深思，但这里暂且不谈，留待后文专叙。

“重写文学史”不是一时萌发的文学现象，亦不是标新立异的文化立场，而是新时期文学在十年之后的一次反思，即对文学本体、文学形式与文学话语的生成机制进行一次深入到文学内部规律的考量。粗略归纳，“重写文学史”的文学意义与思想价值大致有三：

^① 陶东风、孙津、黄卓越、李春青，历史，从将来走向我们——“重写文学史”四人谈，文艺研究，1989.3

其一，“重写文学史”为后来对于经典作家的认同、判定树立了一个标尺，避免了因为政治意识形态而导致文学批评呈现出“失范”的趋势。在此之前一段时间对于某一个作家的评判，要么一棍子打死，要么捧上天，而且不从文本出发，直接从社会历史语境到达作家本身。譬如说对于梁实秋的评价，之前很多学者根本就不就梁实秋的文学文本做研究，而是直接因为梁实秋与鲁迅有过文字争论，将梁实秋一棒子打死，进而否定他的一切作品。这种不科学的、野蛮的文学史态度，在“重写文学史”的口号被确立之后获得了应有的改观。

其二，文学史的“立场”在此之后获得了确立。文学史也是一种门类史，治史当由有正直公平之心、诚实的有学术良心的治史者来完成。整个过程中自然应当旗帜鲜明地坚持真理，坚持正确的学术立场，无论是“左”还是“右”都不是治史应有的立场。历史并非如胡适所言，是一个任人打扮的小姑娘。文学史治史的苛刻程度同样逐渐为世人所认可，胡说八道不是文学史，攻击毁谤也不是文学史。

正如前文所述，旷新年在《“重写文学史”的终结与中国现代文学研究转型》一文中也提到了他对于重构文学史立场的看法。当然，这篇论文的问世是多年之后的2003年，他在文中援引另一位作家刘再复的观点，认为重写文学史的关键在于“应当扬弃任何敌意，而怀着敬意与爱意。”^①

其三，文学的标准与观念在这里获得了前所未有的延伸。旷新年、王晓明都认同，当时号召重写文学史时，“纯文学”与“文学现代化”成为了两个理论支撑点。这两个名词的发生有着深层次的历史背景，这与前文提及韩少功所批判的类似，80年代中国文论界因为詹姆逊的到来而变得一片欧风美雨——这倒也是一种现代性的必须，譬如说赵毅衡将瑞恰慈（Richards）、燕卜苏（Empson）与兰色姆（Ransom）“新批评”的引入、刘象愚将韦勒克（Wellek）、沃伦（Warren）的《文学理论》一书的译介，这些都在理论上推动了中国文学批评的现代化。在诸多批评理论中，新批评（The New Criticism）成为当时最热门的批评形式。

① 旷新年，“重写文学史”的终结与中国现代文学研究转型，南方文坛，2003.1

所谓新批评，是美国在20世纪初的一种文学批评样式，鼻祖是以长诗《荒原》蜚声世界文坛的美国桂冠诗人艾略特，后来的休姆、庞德等人将他的观点延伸到文学当中，随后又被瑞恰慈、燕卜苏、兰色姆、威廉·图特、韦勒克以及沃伦等英美文论家进一步丰富完善。他们主要的学术主张是：文学文本是一个独立的个体，把作品看成独立的、客观的象征物，是与外界绝缘的自给自足的有机体，称为“有机形式主义”。批评文学当从文本入手，这毫无疑问。

除此之外，新批评认为文学在本质上是一种特殊的语言形式，批评的任务是对作品的文字进行分析，探究各个部分之间的相互作用和隐秘的关系，称为“字义分析”。这实际上是结构主义语言哲学与文本分析一脉相承的路子，当这种意识形态被引入到中国之后，遂在国内形成了独到的文化批评形式。在这两重影响下，“纯文学”与“文学现代性”的提法应运而生。

值得深思的是，在重写文学史被提出之后的21世纪初期，美国批评家阿瑟·丹托（Arthur Danto）以一本《艺术的终结》叫响世界艺术评论界。丹托认为，艺术在机械复制、大众传播之后，其独有的个性早已丧失殆尽，待到20世纪末的“文化研究”泛滥，以美学、哲学代艺术学的思潮从美国、欧洲一路泛滥到全世界，哲学对艺术的剥夺更是让艺术丧失了其“纯艺术”的本质，但这又是“艺术现代性”转向的一个必然，艺术本身无法逃避——即艺术的“语境化”与“文化化”是艺术批评不可逆转的大趋势^①。

阿瑟·丹托异曲同工地提到了艺术的现状与当时中国文学批评与文学史研究的现状是如此地相似，以至于这本书译介到国内的时候，国内的学者们开始积极倡议“重写艺术史”，或许这是对于当年重写文学史的精神赓续。但是从更加宏观的层面来俯瞰，“重写文学史”则是一种政治诉求在文学中的反映，即对于“人”与“历史”两者之间的定位究竟为何的问题。处于历史中的人，既存在个性，也有共性，如何透过历史史实客观地去描摹“人”的价值问题，成为一个重要的研究关系。

① 阿瑟·丹托，《艺术的终结》，凤凰出版集团，2002年

詹姆逊对经济、社会与文化相对应的历史分期在这里可以作为参照，实际上，不同的经济、社会对于哲学思潮亦存在着与文化近乎相同的历史分期，而“人”的发现则是资本主义时期最重要的哲学思潮。西方早在文艺复兴时期就在文学思想史上有了关于“人”的理论挖掘，譬如说莱辛、歌德或席勒对于重建文学中“人”的价值所做出的努力。但对于没有经历过资本主义的中国人来说，“重写文学史”在历史地位上无疑是为中国文坛补上了“人”的这一课，此口号之所以对后来者影响深远，绵延不绝，意义全在于此。

那为何待到新时期十年之后“人”才被发现？新时期文学中的“人”早在伤痕文学、新诗肇始之时就已经发现，为何延至80年代末才又“重写文学史”？其原因在于实践与理论发展的不平衡性，实践永远要先于理论而存在，当文学自觉发现“人”的价值时理论还未能上升到这一高度。

从哲学层面上，“人道主义”的讨论可以看作是“重写文学史”的先声，但是前者未能深入到文学与历史的本质进行探索性的叙事。而重写文学史则是一次更加深入到文学本体与文学形式内部结构的深层次研究，重写文学史为探讨新时期文学发展规律与文学本体价值功不可没，至于对后来建树当代文学史观与文学理论的积极作用更是影响了数代学者。

2. 王朔、贾平凹、王安忆及莫言

1985年，一部名叫《射雕英雄传》的电视剧在全国热播，对于电视剧这种现代艺术形式还不很熟悉的中国人忽然对《射雕英雄传》好奇起来。在电视普及率较低的中国，这部电视的热播，不但将金庸这个本不为大陆人所知的香港作家变得声名远播，而且直接催生了中国作家、文艺理论家对于电视剧这一特殊媒介的高度关注，“电视热”成为20世纪末中国人最为关注的话题之一。

与戏剧、电影同样存在“观演关系”的电视呈现了前所未有的热潮，并构成当代中国最热门的文艺形式之一。一部电视剧的收视热潮，可以直接将一位作家及其作品迅速地推向大众。与传统的出版、发行相比，电视剧的走红无疑是适应中国出版体制改革这一大局的。一小部分敏

锐的作家、编辑与编剧发现了这个可以催生利益与知名度的新媒体，于是，国内一些敢于创新的电视台试着将当代作家的小说直接改编成电视脚本，交付导演排演，然后再向当地公映——在没有卫星电视的前提下，有线电视的地方性密集程度也足以让一个作家洛阳纸贵，若是再能遇到某些开明的电视台负责人，将一部电视剧卖到其他的地方台，那么这个作家的影响力就更是不可阻挡了。

英国新左派大师、文化研究学者汤林森（J. Tomlinson）在论述媒介帝国主义的时候如是分析：“在现代以及后现代，媒介随着资本、商品的全球化解域流动，形成一种类似于帝国主义一样的生产、消费与传播格局。这种帝国主义不是资本、商品的帝国主义，而是一种媒介的帝国主义……它会与文学、艺术合作，形成一种更大规模的意识形态形式。”诚然，在全球化蔓延、商品经济高速发展的当下，文学的内容借助传媒的形式形成一种非纯文学性的大众文学早已是文学传播的大势所趋。

20世纪90年代初以来，中国文学界也开始呈现出一种与“文学事业”挥手揖别的征兆，主动从“文学事业”过渡到“文学产业”。文学标准再也不是奉“政治标准”为唯一标准，图书的销量、作家的版税收入、作品被评论关注的程度、作品是否被改编成电视电影等等，都构成了一部作品是否有意义的多重标准，多元化的价值认同度遂构成了自当时直至现在的文学话语。

“好看、好懂、好内容”是1949年以来中国大陆文学作品的评判标尺——即官方话语中的“社会意义、文学意义与政治意义”相统一的三好原则（虽然50年代以来极左思潮将其阉割得只剩下“好内容”一条）。但是到了20世纪90年代，“三好”开始向“四好”迈进——增加了“好玩”的原则，即符合大众审美的口味。赵毅衡认为，原先没有进入文学场资格的“大众”开始进入了文学场并扮演着主要角色，“经典”的选择进入了“群选经典”的时代。在20世纪五六十年代，大众对于文学作品只有被动的接受，文学作品的原则甚至不是三好，而成为一好。但在思想解放、市场开放，国内经济体制改革的新形势下，大众的意义凸显，作为受众的大多数“人”，对于文学的价值终于有了自己的选择权与表决权，从社会学的角度看，这亦是为何“大众”一词在当时迅速走红的原因。

继《射雕英雄传》之后，中国大陆的电视工作者开始尝试着用电视镜头来阐释文学经典，构成独有的文学叙事策略。虽然在80年代末有《西游记》、《红楼梦》等少数国产电视剧被搬上电视荧屏，但是这类电视剧普遍存在两个最大的特征：第一，从形式上看，当时电视剧的制作者仍然是由戏剧、戏曲工作者转行而来，国内的电视剧专业人才梯队尚未完全建立，结果导致整部电视剧中存在着较为浓厚的戏曲、戏剧写意化、程式化叙事，这与高度写实化、再现化的电视叙事有着截然不同的区别；第二，从内容上看，电视剧的剧本仍是来源于古代经典作品，即古装戏，对于当下客观生活正处于大变革、大转折时期的中国社会并未能形成有效的“反映”——在中国人看来，一个时代的文艺应当反映这个大的时代，否则就会被时代所抛弃。作为高度写实化、真实化的电视更是被当时的评论界、文学界寄予厚望，但结果却令人失望。正因为此，电视究竟是不是艺术的质疑开始悄然流行于评论界。

20世纪八九十年代之交，正处于思想转型期的中国人开始将目光投向对于自我、社会与人性的反思。作家们也发现，贴近生活的文学作品更能引起读者的共鸣。而对于电视剧的开拓，对于文学与娱乐的解构性联合，形成了一种新的艺术观。其中，以北京电视艺术中心最为先行。

1990年初，北京市作家协会签约作家王朔的长篇小说《渴望》发表，作品刚一发表在国内并无影响，亦无反响。对于已经习惯了新时期文学作品“小叙事反映大社会”的中国人来说，他的作品无非是众多“市井题材作品”中的一部而已。但是，北京电视剧艺术中心主任郑晓龙却慧眼识珠，将这部小说迅速改编成一部室内电视剧脚本，由当时名不见经传的青年导演鲁晓威执导，历时四个多月，电视剧摄制完成。1990年冬，这部电视剧在全国公映，反响极其强烈。

《渴望》试图通过揭露“文革”那个社会动荡、是非颠倒的年代，讲述了两对年轻人复杂的爱情经历，揭示了人们对爱情、亲情、友情以及美好生活的渴望。该剧将人生的、人性的一切有机地溶入到社会大时代的背景中，加上演员的出色表演，具有较高的社会审美的价值。

电视剧剧情横跨二十余年，从60年代到80年代都有涉及。剧中的刘慧芳与王沪生、宋大成的情感纠葛构成剧中爱情发展的主线，而刘小芳

与刘慧芳、王亚茹等人的亲情纠葛导致“抉择”成为了剧中最为关键的情感主题。王朔正是意图用这一主题，来营造一个“爱”的语境——纵然历经千辛万苦，爱作为一大主题将永远高悬在人性的上空。

这部电视剧的主要题材来源于王朔的作品，王朔也因此而名声大噪，成为当时中国文坛一位举足轻重的作家——之前他也曾因为一些城市题材的小说而小有名气。但是值得注意的是，王朔的作品虽一时洛阳纸贵，但他却不像之前的老作家们一样，同时拥有“文艺工作者”的社会地位与政治职务。

名声在外的王朔，仍然只是北京市作协的一名最普通的职业作家，一个月仍然去办公室按点领取数百元生活费。王朔的成名，仅仅只是为他带来了社会声誉与金钱财富。正如当时评论界所称的那样，“王朔只是个文坛的倒爷”、“一个小说暴发户，没有任何文化底蕴”。甚至部分评论家将王朔早年曾做过“倒爷”拿出来谈事儿^①。对于这些非议，王朔自己也大大咧咧地承认，“我本身就不是一个知识分子，写小说就是写着玩儿。”

王朔颠覆了中国人传统意识中“作家”的形象，作家不再是知识分子，亦不再承担着传道授业解惑的神圣职责。作家的意义，仅仅只是一种服务于大多数人的职业，进行一种与物质生产迥异的“精神生产”。

这是王朔的第一次出场，之后王朔也曾第二次出场，但是早已时过境迁的中国文坛对于这位先行者报以的不是掌声而是冷眼，他自己虽然也不得通过一些手段、新闻来自我炒作，结果却是适得其反。但是仅从21世纪90年代初来看，王朔后来的代表作品仍影响巨大、世人皆知，



《渴望》剧本的封面

① 潘国彦，王朔热与通俗文学的勃兴，中国图书评论，1992.6

其作为开拓者所作出的贡献是新时期文学史上重要的一抹亮色。

《过把瘾》是王朔在《渴望》之后第二部令他声名鹊起的作品。虽然当时海岩的《便衣警察》亦在全国范围内播出，但是其风头远不可与王朔的这两部作品相提并论。《过把瘾》亦是以普通人的感情纠葛为主题，但未能超越《渴望》的美学意义，故影响已不如前。

王朔其余的作品有的被拍成电影，有的被拍成电视，有的成为畅销书，影响深远。其中包括《我是你爸爸》、《一半是海水，一半是火焰》与《动物凶猛》，这些作品构成了当时中国图书出版市场上一个又一个话题。“王朔现象”也成为了中国文学界、文化界最热门的话题之一。

王朔并非是当时中国文学界唯一的幸运儿——在紧随其后的1993年，濒临倒闭的北京出版社因为一本长篇小说而奇迹般绝境生还，这部长篇小说的作者正是沉寂已久的陕西著名作家贾平凹，而这部传奇的小说便是名噪一时的《废都》。

不幸的是，当《废都》悄然走红后半年却遭到了新闻出版总署的禁令，理由是内容涉黄。这迅速成为1993年中国最热门的文化话题——但这一切并不妨碍贾平凹与这本书在一夜之间红遍全国——这本书正式印刷48万册，加上各种“卖版权”的发行量在100万册以上，截止今天，这部书的盗版正版一共发行远远超过了1000万册。评论家易毅如是评论，《废都》使贾平凹本人变成继王朔以后唯一的传奇式的文人^①。

当然，《废都》被禁只是一种文化现象，就作品本身而言，确实是新时期文学史上一部意义非常的经典之作。作为当代文学史上最杰出的小说家之一，贾平凹无疑是一个善于结构故事的人，而《废都》则为贾平凹的“叙事”铺陈了一个巨大的“叙事场域”。

《废都》在形式上采用了中国古典小说的“草灰蛇线”（金圣叹）手法——即反复使用同一词语，多次交待某一特定事物，可以形成一条若有若无的线索，贯穿于情节之中。这条线索犹如蛇行草中时隐时现，灰漏地上点点相续，故喻之为草蛇灰线法。但在内容上却另辟蹊径，融入了西方的意识流和精神气质，整部书的风格中西合璧。从语言上看，《废

① 易毅，《废都》：皇帝的新衣，文艺争鸣，1993年第5期

都》也创造了一种新的语言，这在新时期文学中是不可多得的。作者以主人公庄之蝶为中心巧妙地组织人物关系。围绕着庄之蝶的四位女性——牛月清、唐宛儿、柳月、阿灿，她们分别是不同经历、不同层次的女性，每个人的际遇、心理都展示着社会文化的一个侧面。而庄之蝶的生存状态、意识形态则又构成了这部小说最大的看点——知识分子的价值与社会地位在这个时期的变化，这个被冷落但又非常重要的社会话题一度因《废都》的被禁而重新获得了关注。



贾平凹《废都》

贾平凹在《废都》中呈现出了他与生俱来的批判意识，但更显眼的是这部小说在叙事技巧上的突破与引领性作用。整部小说的叙事形式是序曲、呈现、展开、间奏、重现与结束，颇似西方的交响乐与歌剧，而与东方的“起承转合”诗学叙事或是“楔子、出、收煞”的戏曲叙事有着极大的差别。贾平凹意图在《废都》中营造一个属于自己的叙事王国，颠覆同时代，甚至之前中国作家的叙事技巧。贾平凹认为，“身体”与“欲望”构成了文学叙事与社会叙事的本质，而这种本质又是基于主人公的个体而独立存在的。^①

法国哲学家德勒兹认为，文学生产、知识形成当是源于人的欲望，并且这种欲望随着商品、物品的解域化流动而四处漂移，构成了催生意识形态的一种原动力。贾平凹的《废都》就表达了一种欲望，人的名利欲、性欲与虚荣心促使着“西京”这个古都愈发颓废，愈发消沉，逐渐走向意识形态的毁灭。这便促使了贾平凹在《废都》的叙事中实行逐层推进，步步挪移般的细节叙事——即前文所述的、类似“交响乐”的铺陈叙事，显然有别于传统戏曲小说中的情节推进。值得一提的是，《废都》实际上应是贾平凹改头换面的第二次出场，在此之前，贾平凹给中

① 贾平凹、陈泽顺，贾平凹问答录，文学自由谈，1996.1

国文坛所带来的是名噪一时的寻根文学“商州系列”与被誉为“美文”的散文随笔。

庄之蝶构成了《废都》中的一个悖论，而《废都》却构成贾平凹作品中的一个悖论。无论前行者“商州系列”，还是后来者《秦腔》，贾平凹都未以《废都》中那种直白的性爱观，对于人性近乎无情到深入骨髓的嘲弄为叙事形式，而是“匍匐”地贴近生活，进行最朴实、写实的叙事。当然有评论家认为，庄之蝶实则当时的贾平凹自己，他本人在社会转型期所出现的苦闷，以及人到中年的迷茫、压抑，尤其是作为作家对如何超越自己的困惑，构成了贾平凹当时的写作心态。贾平凹接受记者专访时也承认，“人说四十不惑，而我却大惑，这个‘惑’就是写了部《废都》”。贾平凹之所以在“大惑”时独辟蹊径，发自己、常人未发之奇声怪音，以《废都》来振聋发聩，笔者以为，有如下几个方面值得后来者思考分析。

其一，还原《废都》的文化社会学意义。从文学的本身来看，《废都》只是一部长篇小说，其通篇的性事描写，并不能让这部小说拥有应有的文学地位。至于这部小说被禁，十五年后旋又再版，更不能与同为“禁毁小说”的《红楼梦》《金瓶梅》相提并论。可以这样说，在《废都》最热的那几年，这本小说一度被神话了，甚至包括作家贾平凹本人，也被当作是中国文坛的一个异类。但是时隔十五年——恰好是三十年的一半，再来看《废都》的内容，我们完全可以相信这部书现在纵然再出版，很可能不会再因为“涉黄”而成为禁书。贾平凹的《废都》虽然有情色的内容，但是比起当下堂而皇之流行畅销的“下半身”写作、“同志文学”来说，仍要干净许多。至少《废都》是一部文学作品，带动人心的是小说的情节，性描写只是为了辅助这种情节而存在的一种附庸。但是当下流行的一些小说却是纯粹为刺激感官而存在，若是抛开性描写，这些小说便如同抽了骨架的死尸般臭软腐烂，莫说文学性，连基本的语法修辞可能都不过关。

由此可知，《废都》的本质仍是一部文学作品——这是对《废都》文化社会学意义的一种“还原”，这是谁也改变不了的文学现实。对《废都》的理解，就应该从文化的“现象评论”变为“文本分析”。即从小说的叙

事技巧、文本特征与文体风格入手，进行作品分析性研究。但是作为“文化现象”的《废都》，却早已经死去了。

其二，《废都》的叙事虽中西合璧，堪称当代中国文坛的一枝独秀，若是条分缕析地来看，这种叙事决不是贾平凹天马行空的独创，更不是他一时有感而发地拼凑挪移，而是当时中国文坛的写作风气与社会风气使之然也：

一千九百八十年间，西京城里出了桩异事，两个关系是死死的朋友，一日活得泼烦，去了唐贵妃杨玉环的墓地凭吊，见许多游人都抓了一包坟丘的土携在怀里，甚感疑惑，询问了，才知贵妃是绝代佳人，这土拿回去撒入花盆，花就十分鲜艳……此事虽异，毕竟为一盆花而已，知道之人还并不广大，过后也便罢了。没想到了夏天，西京城却又发生了一桩更大的人人都经历的异事……这谣儿后来流传全城，其辞是：一类人是公仆，高高在上享清福。二类人作“官倒”，投机倒把有人保。三类人搞承包，吃喝嫖赌全报销。四类人来租赁，坐在家里拿利润。五类人大盖帽，吃了原告吃被告。六类人手术刀，腰里揣满红纸包。七类人当演员，扭扭屁股就赚钱。八类人搞宣传，隔三岔五解个馋。九类人为教员，山珍海味认不全。十类人主人翁，老老实实学雷锋。^①

这是这部小说的开篇，乍一看，确实带有古白话小说的风格，至少能找到民国初年“香艳小说”的影子。但是细细一看，却非常矛盾，至少前面故作的“雅”给人的感觉是带有强烈的古白话意味，服务内容形式按道理应该与所叙事的内容一脉相承，但是到了后面，却出现了针砭时弊但内容庸俗的民谣——这个民谣在《废都》出版前就曾在全国广为流传。

贾平凹时不时地在作品中表露出自己的批判意识，这是当时中国作家都普遍存在的一种群体性意识形态。包括当时名噪一时的叶永烈、柯云路等纪实文学作家，都对于转型期的中国社会报以一定程度的批判与

① 贾平凹，《废都》，北京出版社，1993年

不满。公平与竞争、清廉与腐败、资金与资本……诸多概念在社会的转型期变成了一对对的矛盾。

《废都》实际上暴露的就是矛盾问题。知识分子的社会地位与待遇问题构成了当时中国知识界最大的话题。尤其是王朔对于作家的颠覆，从“传道、授业、解惑”或“宣传干部”到文化商人、文学倒爷的身份转变让当时中国很多作家都无法适应。经历了第一阶段出版产业化之后，加上1989年的思想地震，作家们一时间从灵魂到肉体都呈现出了茫然——当时还未能有“文化创意产业”这个名词出现。贫穷、自尊与一无所成成为困扰知识分子最多的精神枷锁。

“废都”之废所彰显的是传统知识分子面对道德旁落、社会变革时所表现出的消沉与颓废。文中的庄之蝶是一个性欲主义者，主导他行动的是人类最本能的欲望。这种心态在中国知识分子中并不鲜见。根深蒂固的男权意识、高度自我化甚至本我化的精神心态加上长期受压抑、抑郁不得志近乎到迷茫的生活环境，导致其内心的自卑抬头。郁达夫在《沉沦》中所塑造的留学生形象，实际上与庄之蝶有着异曲同工之处。

在这样一重写作语境下，贾平凹自己的内心或许也存在着庄之蝶那样的心态，这便是贾平凹创作的內因。在《废都》完稿前后那几年，中国的“新时期文学”并未实现自己的独特风格（即使现在仍然未能实现一种自己的风格，但是那时的情况更糟），是直接从西方的后现代、象征主义以及表现主义取经，除了讲述的内容是中国的之外，话语形式全是西方的——笔者曾对先锋派如是总结，四个源于“他者”的话语结构——“雾中的突围”、“马尔克斯句式”的病态移植、“元小说”形式之模仿、“电影妃子”与“先锋意识”的侏儒症分别构成了当时中国文坛最“热闹”的景象，在这样一种外在的影响下，原本地处西北、行文朴实传统的贾平凹也难免运用西方的叙事方式一尝其鲜，也算形成自己小说风格时的一种尝试。

“中西合璧”实际上是对贾平凹作品的一种片面的认识。若是从更本质的角度来分析，实际上是贾平凹对于自我的一种“失语”，即他意图用一种现代的方式来表达一种现代的焦虑。但是这种方式并非是他信手即可拈来的，他需要从其他的文学样式中寻求一种可供使用的表达方式，

借以表达自己的作品内涵。

其三,《废都》当时一枝独秀,之后也不会有。这既是中国当代文学的大幸,也是中国当代文学之大不幸。《废都》所彰显的,是当时中国文化人的一种心态,也是建构在文化本体上的自我反省。这是贾平凹的先知先觉之处。与其说贾平凹是在写庄之蝶,不如说贾平凹是在进行自己人格的叙述。庄之蝶之心理隐疾即当代中国作家、中国文坛之心理隐疾,贾平凹发时人所未发之先声,这是中国文学之大幸。

但是贾平凹这种勇于解剖、勇于面对的心态在此后的中国文坛却没了踪影,取而代之的是“文化学者式”的公然作秀、伪装高深以及“小资式”的无病呻吟、伪装忧伤。这两种伪装,在中国文坛上一直都有,并不算是新闻。但是在一个资本迅速流动、文化呈“碎片化”的当下,他们的虚伪则更能反映出文学本身的“失语”与表述危机。坦率地说,与后两者相比,贾平凹的真实属于直接剥离了伪装,踏进人的本能本质当中,哪怕是性描写,哪怕赤裸裸地暴露出人的欲望,也远比四处寻觅遮羞布要强得多。

而王安忆和莫言则是在那个时代厚积薄发的作家。虽然两者亦与王朔、贾平凹一道多次迈入畅销书排行榜单,但是这两位作家与王朔、贾平凹的“畅销”确实又归属截然不同的两个路子。

王安忆1990年创作的长篇小说《米尼》(1990年,江苏文艺出版社出版)被看作其文学转型的转折点。在此之前王安忆以寻根文学、性题材与少女文学为主,其代表作《岗上的世纪》与《小鲍庄》乃是中国当代文学史上两部极其重要的作品。但是在1986年之后,王安忆一度封笔,究其原因,应是如贾平凹在《废都》中所叙述的那样——作家们的创作低潮。在思想解放后凭借一股子热情创作的原动力已然消耗殆尽,在社会转型期,王安忆亦不可避免地呈现出一种焦灼、茫然的创作心态。

《米尼》是王安忆重新出山后的一部作品,这部作品奠定了王安忆后来的创作基调与文体风格。其作品开始走向了形式上的技巧探索与内容上的心理探寻,逐渐与都市中当代人的情感关系、人际关系与社会心态相挂钩,将这些大众化的、写实化的内容作为文学创作的思想源泉,这是王安忆为自己的作品迅速做出的定位。在这样一重话语的前提下,王



电影《米尼》的海报

王安忆终于走出了一条自己的“寻根”之路，构成了其日后独特、个性的文学作品系列。

文学评论界一般认为，王安忆的作品是“一个中心、两个语境”——即以上海为中心，农村、城市两重不同的语境。无论是农村还是城市，王安忆总试图用“上海”这个更大的文化语境来包容它，那么在《米尼》中，“上海”的完型人格构成了王安忆对于小说情节的巨大叙事。

上海著名作家孙甘露曾如是定义“上海”这座城市的完型人格：

城市气质的养成依赖其复杂的城市背景。上海首先是一个国际化的城市，但草根是她的基础。世界上有两个城市堪称‘风华绝代’，一个是巴黎，另一个就是上海。上海的“风华绝代”不是巴黎式的、世界潮流的发源地，而是一种壮丽的跟随和配合。现在，我越来越认同这样一个说法，上海是一个壮丽的舞台，曾上演着什么……双面气质不是上海的特例，它更像大都会城市的必然属性。在上海，市民的、草根的要比幻象的，精致的更占上风，它们彼此还有些相互卧底、影响的味道。所以陈丹燕说上海的气质是混血的亦是成立的。我把上海气质看作一种完整的气味，混合形成，但不能分裂出其中一种，单一的就不是上海了。^①

在随笔《此地是他乡》中，孙甘露对于上海的特定气质，又做了详尽、细致的界定：

上海是一个城市，而不是什么人的故乡。或者按我引用过的话：“它

① 与孙甘露再谈上海气质，上海壹周，2005.10

只是一个存放信件的地方。”人们到来和离去，或者在上海的街头茫然四顾，你不能想象人们在死后把自己安置在一个信箱里。这里面当然有近一个世纪来的世事变迁所造成的影响，但这是上海这个城市的命运，如果我们无法聚拢在先人的墓畔，那么我们只能四处飘零。^①

可以这样说，在新时期文学中，以陈丹燕、孙甘露、陈村、程乃珊与王安忆一批为代表的上海作家完成了上海文化的精神赓续。他们的作品精神并非如贾平凹、余华、苏童或莫言等人那样来源于20世纪五六十年代的大陆左翼文学，而是直接从张爱玲、陈衡哲、陶晶荪、施蛰存与穆时英等民国上海作家那里获得精神营养，进行一种断代的文化遗产。

孙甘露敏锐地指出了上海文化最大的两个特征——消费文化下的“精神浮躁”与多元文化下的“无归属感”。这也是王安忆用文学手段通力表达的两个巨大悖论，即城市文化——包括品牌、资本、欲望对个体人格的辐射与异化。在上海生活的人忍受着财富攀比的虚荣、高强度工作的竞争压力以及瞬息万变的世界观。在这样一个“城市化”的世界中，任何人都是“他者”。但若是把视线放大，整个中国在社会转型期都处于“城市化”的过渡，原来属于上海人特有的心态问题，逐渐被放大为中国入普适的心理隐忧。

值得一提的是，在《米尼》中，王安忆也颇为直接地谈及性爱。书中的两个主人公米尼和阿康是一对生活在社会转型期的上海青年。在追求时尚、崇尚体验的都市文化中，每个人的欲望、原罪与自我都被最大可能地放大，构成了个体人格畸形、变异的心态。阿康拥有稳定的工作与父母赠与的财产，本不愁吃穿，但是因为心态的异化，他染上了盗窃妇女钱包的癖好。

男人的钱包通常不会吸引他，而去偷窃一个女人的钱包就好像要去占有一个女人那样，使他心潮澎湃，欲念熊熊。这种强烈的欲望是以生理周期形式循环出现，在那高潮的时候，他简直不敢上街，不敢乘车，避

^① 孙甘露，此地是他乡，城乡建设，2006.4

免去一切人多的地方，然而他很难敌对诱惑。^①

“盗窃”与“做爱”一样，成为阿康寻求精神刺激与生活消遣的一种方式。盗窃“女性钱包”用人类学家弗雷泽的观点看，就是一种“接近巫术”，属于人类早在原始社会就有的一种变态心理。譬如国王宠幸某位大臣，就将自己的衣服或是贴身配饰送给他，要想诅咒谁，就去盗窃这个人的贴身物件，然后加以诅咒就会灵验。及至后来，某些性变态者以盗窃妇女的内衣、丝袜为癖好，构成了一种难以自拔的“恋物癖”。

阿康最终锒铛入狱，他的妻子米尼在家等候，不久后便与阿康父母出现了分歧与争执。在苦闷、焦灼的生活中，米尼为了排遣愁闷，索性也铤而走险，以盗窃取乐。当然，她不缺钱，而是为了“找乐子”，说白了就是为了寻求一种精神刺激，来打发自己压抑、愁郁的时光。

她做这种“活”的时候，会有一种奇异的感动的心情，就好像是和阿康在一起。因此，也会有那么一些时候，她是为了捕捉这种感觉而去做活的，那往往是她因想念阿康极端苦闷的日子里。^②

当然，也有性心理学家分析，米尼走向盗窃的另一层原因，是因为阿康身在监狱，米尼的性欲无法得到满足，于是便用盗窃这种手段，来填补自己心中的性需求。无疑，这也是米尼走向堕落的基本动因。

王安忆的《米尼》实际上是她文学风格的分界线，在《米尼》之前，王安忆的作品充满着理想主义的特质。但是在1990年以后，王安忆的作品开始渗透出两种文明的冲突与人性的异变。当时的王安忆主张，小说的创作当遵循四个基本原则——第一，不要特殊环境特殊人物；第二，不要材料太多；第三，不要语言的风格化；第四，不要独特性。^③

评论家张新颖曾用“惊世骇俗”来评价王安忆的作品影响，这并不为过。当时王安忆所提出的文学观，确实影响巨大，甚至影响到同时代

① 王安忆，《米尼》，江苏文艺出版社，1990年

② 同上

③ 王安忆，近日创作谈，文艺争鸣，1992.5

以及其后作家们的创作。王安忆开始用深入人心的心理探索，来营造自己的文学世界，这在当时的作家中是非常个性鲜明，也是难能可贵的。

如果说王安忆的文学之路是一种文明冲突语境下“自我内心”寻求的话，那么同时代的另一位作家莫言（原名管谟业）则代表了另外一种文学视角。

与王安忆一样，莫言的成名作并非是在1990年之后，而是在1986年在《人民文学》上发表的中篇小说《红高粱》，这部小说以其独特的文化视角与人性的光彩在当时中国文坛引发了前所未有的震动。第二年，导演张艺谋将其拍成了电影，由青年演员巩俐、姜文主演，次年全国上映，反响强烈，并一举在1988年的柏林电影节上为中国人捧回了第一个金熊奖，并在日后的津巴布韦国际电影节、悉尼国际电影节、马拉什国际电影电视节、布鲁塞尔国际电影节、蒙特利尔国际电影节与香港电影金像奖（1989年）上荣获各类国际荣誉数十次。这部影片也标志着“第五代”导演在风格上的成熟与完善。

“我奶奶”是这部电影中的主人公，她在去往李大头家的出嫁路上与轿夫余占鳌产生了感情，并在高粱地里“野合”，于是有了“我爹”，不久后，李大头去世，“我奶奶”一个人撑起酿酒坊。“我爹”九岁那年，日军进犯，“我奶奶”打开酒窖，号召村民们在痛饮酒之后与日军决一死战，结果日军的流弹将“我奶奶”射中身亡，“我爷爷”为了给“我奶奶”报仇，抱着土雷与火罐扑向了日军的军车。

这部电影奠定了中国导演在世界电影界上的地位，同时也确立了莫言在中国文学史上不可撼动的影响力。莫言自己也承认，这部小说刚发表时，“只是在文学圈内有影响”，但是拍成电影之后莫言的影响开始大了起来，自己的文学风格也日益显现，尤其是在这部电影的热潮逐渐消退的1990年之后的莫言，小说风格日益明显，自成一家。

与贾平凹、王朔与王安忆都不同，莫言的路子是传统的。他的作品朴实无华，并没有过多的形式与技巧，也不存在多么细致的描写。可以说莫言是中国文坛上少有的粗线条作家，在1990年之前，他的作品打动人之处并不是在于其叙事的形式与技巧，而是在于其叙事的内容。

若是从文学本身的影响力来看，动笔于1989年冬、完稿于1991年、



作家莫言

出版于1993年的长篇小说《酒国》应当是莫言文学风格成熟的标志。之前朴拙明快的莫言已然不再，在中国作家协会鲁迅文学院作家班进修并获得了文艺学硕士学位的莫言以一个活脱脱现代主义作家的形象展现在大众面前。虽然《酒国》被紧随其后的《丰乳肥臀》的光芒所掩盖，但是该书作为莫言转型期的代表作品，仍然显得意义非常。

可以这样说，《酒国》是迄今为止莫言作品中最具文学技巧与个人风格的作品。虽然其后的莫言在作品中不断转换自己的叙事身份（《檀香刑》），强调作品的本我性（《四十一炮》），以及意图建立一种“神曲式”现代禅意文本（《生死疲劳》），甚至尝试着多角度分层次进行“自我”的叙事（《丰乳肥臀》），但是这些都是在《酒国》之后进行的。

《酒国》看似是一个复调的叙事过程，在故事中，两个文本并行不悖地进行叙事。一个文本是丁钩儿奉命查案——酒国市有嗜食婴儿的习惯，结果丁钩儿自己却不断被“自我”打败，在酒国市的“糖衣炮弹”下自己也成了吃婴儿的食客之一。另一个文本则是文学青年李一斗与莫言书信来往，李一斗拿着自己的九部小说请求莫言推荐发表。两个文本看似风马牛不相及，莫言之所以将其搁置在同一个文本当中，目的在于构造一个巨大的隐喻——即“文学文本”的叙事不等于文学的叙事。

在小说中，莫言试图去讲述一个完整的故事——虽然是两个看似残缺的文本。作家余华曾认为，“人类自身的肤浅来自经验的局限和对于精神的疏远，只有脱离常识、背弃现实世界提供的秩序和逻辑，才能自由地接近真实。”^①这句话用来解读《酒国》实际上是非常巧妙的，因为《酒

① 侯文宣、杨丽，潜滋暗长·趋向活跃，黄河，2004年06期

国》内在的叙事逻辑本身就是一种脱离常识、背弃秩序与逻辑的荒诞。有些评论家认为，一向善于讲故事的莫言，忽然在《酒国》里一度失语，因为这部小说没有真正意义上的“故事”，取而代之的是“叙事”。

一个作家从“故事”到“叙事”的过渡恰恰是这个作家成熟的标志，若是一个文本在历史的演进过程中从“一个故事”逐渐演变成了“一次叙事”，那么这个文本也走向了成熟与完善。莫言之所以成为莫言，在很大程度上是因为其在写作方式上的独特性。就莫言而言，他本人尤其重视《酒国》这部作品的写作意义，因为十年之后的2000年，莫言又将修改过的《酒国》重新出版，一度反响巨大。

3. 余华的“断裂”与苏童的“重生”

余华是当代中国文坛上少有的另类，他的作品从1984年首度问世以来，一直争议不断。在1991年之前，余华一直被人当作先锋作家对待。同时代的先锋作家还有马原、格非、叶兆言、苏童、孙甘露等，其早期代表作《现实一种》、《十八岁出门远行》等等中短篇小说都被当作先锋文学的代表作进行评论、研究。

与其他作家一样，进入到90年代之后，余华文风突变，其转折点就是《在细雨中呼喊》，这部长篇小说撰于1990年，出版于1991年，该小说奠定了余华在中国文学界的地位。因为按照中国文坛的习惯，没有一部长篇小说的小说家是无法获得更多人认可的——毕竟文学杂志的传播远远不如一本书在图书市场的影响，这也是1988年之后，中国图书市场逐渐走向产业化所形成的一种必然。当然，这部小说的影响也是世界性的，余华因这部小说于2004年3月荣获法兰西文学和艺术骑士勋章。

《在细雨中呼喊》最早发表于1991年《收获》杂志，后由花城出版社出版



作家余华

发行。这部小说以“我”（孙光林）的视角进行家族史式的精神观照。孙光林及其父孙广才、祖父孙有元构成了一个家族的三代叙事。在这个叙事中，孙光林一直在用自己的眼光探寻、追溯发生在一个中国农村家族的典型故事。

这部小说没有一个鲜明的主题，也没有一个独立的叙事单元，而是以一种看似零散、错乱的家族纪实，来描摹人性中最本我、最脆弱甚至最黑暗的一面。“性”与“利益”构成了这部书的永恒主题。在欲望、利益之下，亲情、友情与爱情都变得生疏甚至可有可无。

弟弟孙光明因与孩童嬉闹而落水，在水中扑腾时还不忘去救另外一个小孩——虽然这只是孩子们的意气，与精神素质无关。但是在孙光明遇难之后，孙家对于这件事情的处理却显得颇有黑色幽默的调侃意味：

弟弟葬后的第三天，家中的有线广播播送了孙光明舍己救人的英雄事迹。这是我父亲最为得意的时刻，三天来只要是广播出声的时刻，孙广才总是搬着一把小凳子坐在下面。我父亲的期待在那一刻得到实现后，激动使他像一只欢乐的鸭子似的到处走动……我的父亲和哥哥开始了他们短暂的红光满面的生涯。他们一厢情愿地感到政府马上就会派人来找他们了。他们的幻想从县里开始，直达北京。最为辉煌的时刻是在这年国庆节，作为英雄的亲属，他们将收到上天安门城楼的邀请。我的哥哥那时表现得远比父亲精明，他的脑袋里除了塞满这些空洞的幻想，还有一个较为切合实际的想法。他提醒父亲，弟弟的死去有可能使他们在县里混上一官半职……孙家父子以无法抑止的兴奋，将他们极不可靠的设想向村里人分阶段灌输。于是有关孙家即将搬走的消息，在村里纷纷扬扬，最为吓人的说法是他们有可能搬到北京去居住。^①

孩子遇难，家人并不哀伤，反而有些得意。诚然，这既是当时“革命英雄主义”影响的结果，也是当时中国农村社会最底层的写实——用亲人的生命来换取生活状态的好转以及一份稳定的工作。亲人之死，这个

① 余华，在细雨中呼喊，收获，1991年

看似非常残酷、悲壮的命题，在当时的中国农村却被消解掉了。当然，孙家父子在一厢情愿地等候之后，最终的结果必是一无所获。恼羞成怒的孙广才居然在大年初一跑到事主家中，开口索要500元“救命费”，遭到拒绝后，孙广才砸烂对方家中的家具，最终的结果便是被公安局处以治安拘留。

这只是小说中的一个片段，但是通过这个片段，我们能够捕捉到余华究竟想通过这部小说表达什么。《在细雨中呼喊》表达的两重关系仍是“农村”与“城市”的对立。当然，除了想用弟弟的死换一个“进城”的指标外，其他地方对于“城市”的叙事也显得非常有代表性：“我”小时候曾和小伙伴讨论“城里人”在咸菜里放香油，考到北京去读大学的梦想，以及寡妇对于城里医生的勾引，也包括苏宇对于“城里同学”的谄媚，甚至孙广才主动与商业局郑局长粗俗地讨论夫妻性爱时，郑局长鄙夷地以“农民嘛”三字概括之……如此种种，在《在细雨中呼喊》中不胜枚举。在这里，余华实际上在讲述一个寓言，在两重对立的文化语境下，“农村”与“城市”之间对于彼此的感知尤其显得简单而又粗糙。

转型期的余华很容易让人想到王安忆，只不过王安忆对于农村的认识是基于“上海”这个语境下的一种文化比较，而余华则是将“农村”作为一个“自我”的现实语境，来关注“城市”这个看似处于彼岸的“他者”命题。余华告别了《现实一种》时的先锋姿态，而是主动放下自己的身份去探求中国社会最脆弱、最底层的问题。

也有评论家认为，余华是中国真正意义上进行“底层叙事”的作家。当然，余华笔下的农村与赵树理、周立波甚至浩然他们笔下的农村不同。后者作为一种政治体制的代言，他们对于农村的叙事实际上是“他者”的，即自己是主流意识形态的代言，对于农村这个语境而言，他们更多的是去捕捉农村中的“亮点”——即哪些是与主流意识形态较为接近的，然后予以叙述、拔擢。但是余华则不同，可以这样说，在《在细雨中呼喊》里，余华放下一切的所谓作家的责任、道义，将自己全部融入到回忆、叙述的过程当中，看似平淡无奇的作品之下隐藏着一股巨大的暗流。

以《在细雨中呼喊》为分界线，余华的创作呈现出一种“断裂”倾向。之前的余华，更多的是彰显一种写作姿态，即对于文学技巧的探讨

与思考。而在对于文学本质——即文学为何的思考，则是在《在细雨中呼喊》完稿之后。

这里之所以将余华作为一个单独的个体进行研究，并主动关注其“断裂”的文学史价值，并非因为余华是当代中国文学史上一位格外重要的作家。更重要之处在于余华的“断裂”，并非是一己之断裂，而是象征着当时那一代作家们的集体苏醒。出生于20世纪60年代初的余华显然与其他作家一样，以自己的童年、少年与青年时代为代价，经历了中国社会最为激进、最为荒诞的近二十年。作家贾平凹称，他们是吃“狼奶”长大的一批人。其主要精神营养来自于左倾思潮与那个荒诞的年代，在青春期他们亦曾彷徨、郁闷过，甚至也为左倾思潮推波助澜。但是人性最终战胜了口号与感性，在继卢新华、刘心武之后，他们成为新时期文学继往开来的一批年轻力量。

余华的个人意义在文学史上变成了群体性质的意义，某个作家的个性在余华这里成为了中国作家必须要集体面对的共性。只是说，余华用文本的形式表示出了这种对于“人”的重新追求，当然也有其他作家采取其他的形式，但是余华的手段更加文学化，亦更能以作家的敏锐深入到文学真实。

余华之后，中国作家（主要是同龄作家）开始了类似于余华的“语境式叙事”，即为文本塑造一个语境，然后具体的内涵再由文本烘托出来。这避免了之前的作家们在“时代精神”中去找“人”的尴尬与趋时^①，可以说，这是新时期文学史上的重要转折，即从历史、本我两者之间超脱，进入到另外一层相对独立的语境当中。其中代表的作家有余华的同龄人陈应松、毕飞宇、北村，以及后来的红柯等等。

如果说余华的断裂从“扎根乡土”为分野的话，那么苏童（原名童忠贵）则以其清爽俊逸的新历史主义的唯美风格奠定了自己在当代中国文坛上一枝独秀的鲜明个性。与余华一样，苏童之前是一名风格新锐、探索学艺的先锋作家。但是在1989年底至1990年初这个独特的写作转折点上，苏童也抛出了自己的代表作之一——《妻妾成群》。

^① 趋时：迎合潮流，迎合时尚。

这部作品与莫言的《红高粱》一样，最先在1989年底的《收获》杂志上发表第一稿，影响平平。1990年，苏童将其修改为完整的小说，与其他小说一起，交由台湾远流出版公司与香港天地出版公司出版，当时在港台出版专著影响并不可能深入到内地，于是到了1991年，苏童将其交由花城出版社再版。

1991年，风头正劲的大陆导演张艺谋联合台湾首屈一指的电影制作人侯孝贤敏锐地相中了苏童这部作品，由大陆联合港台三地一起联手制作将其改编成了电影，电影的名字叫做《大红灯笼高高挂》。



作家苏童

这部电影让中国作家苏童走向了世界。与《红高粱》一样，这部带有中国红的电影在世界上荣获了前所未有的荣誉，从1991年起至20世纪90年代中期，威尼斯电影节的金狮奖、第18届洛杉矶影评人协会奖、意大利大卫奖最佳外语片奖、第16届大众电影百花奖最佳故事片、最佳女演员奖（巩俐）、1993年美国纽约影评人协会最佳外语片奖、1993年比利时影评人协会大奖、1993年第46届英国电影学院奖最佳外语片奖几乎都被这部电影所包揽，甚至连世界各国导演所青睐的奥斯卡最佳外语片奖，《大红灯笼高高挂》也荣获提名。

女性是这部作品中永恒的主题，颂莲的命运贯穿小说情节始终。一个洋学生因为家道中落，不得被征到陈家大院做陈佐千老爷的四姨太，生性叛逆的她在大院中一开始一直试图反抗、抵触这个体制，但是看到三姨太、大姨太都甘心沉沦时，自己也不自觉地陷入其中，当她指着丫鬟雁儿大喊：“府上规矩知不知道”时，她已然走向了自己的反面。

颂莲的疯构成了《妻妾成群》最后的大结局，女人与女人之间争风吃醋，她们没有将矛头对准这个变态的社会与体制，而是相互倾轧，可以说这是一种人性的悲哀。颂莲的疯所昭示的是整个体制的濒临崩塌，“人”的意义在苏童这里重新获得了另一种认定。《妻妾成群》既是苏童

重新审认文学的新起点，也是他自己在文学内涵上的一次“重生”。

“休想，女人永远爬不到男人的头上来。”是陈佐千在小说中不经意说出的一句话，针对的是他傲慢冷艳的三姨太梅珊。但是这句话却作为一个庞大的叙事主题，笼罩在这部小说的各个角落。女人在小说中是哀其不幸、怒其不争的对象，一方面，她们甘于自己的生活现状，并且在这种畸形、简单的格局下生活得理所当然；另一方面，她们又不满意自己被统治，被掌控。这种两重的情绪矛盾，遂构成了这部小说的情节冲突。

而大少爷飞浦与颂莲的感情纠葛则是苏童在文中着力描摹的一个叙事重点。俄狄浦斯情结与女性主义并非是中国作家们的专利，其中最具代表性的譬如曹禺的《雷雨》，就在中国现当代文学史上开一代文风。一个封建大家族中的女人形象，构成了曹禺之后中国当代文学作品中最具代表性的典型人物形象。

但是飞浦并未与颂莲“乱伦”，理由是深居畸形家族大院已久的飞浦有的不是俄狄浦斯情结，而是一种“厌恶女性”的心理。这是一种比前者更为变态、极端的心理范式。当颂莲主动引诱飞浦时，飞浦懦弱、畸形的人格一览无遗：

颂莲的眼神迷离起来，她的嘴唇无力地启开，蠕动着。她听见空气中有一种物质碎裂的声音，或者这声音仅仅来自她的身体深处。飞浦抬起了头，他凝视颂莲的眼睛里有一种激情汹涌澎湃着，身体尤其是双脚却僵硬地维持原状。飞浦一动不动。颂莲闭上眼睛，她听见一粗一细两种呼吸紊乱不堪，她把双腿完全靠紧了飞浦，等待着什么发生。好像是许多年一下子过去了，飞浦缩回了膝盖，他像被击垮似地歪在椅背上，沙哑地说，这样不好。颂莲如梦初醒，她嗫嚅着，什么不好？飞浦把双手慢慢地举起来，作了一个揖，不行，我还是怕。他说话时脸痛苦地扭曲了。我还是怕女人，女人太可怕。颂莲说，我听不懂你的话。飞浦就用手搓着脸说，颂莲我喜欢你，我不骗你。颂莲说，你喜欢我却这样待我。飞浦几乎是硬咽了，他摇着头，眼睛始终躲避着颂莲，我没法改变了，老天惩罚我，陈家世代男人都好女色，轮到我不行了，我从小就觉得女人可怕，我怕女人。特别是家里的女人都让我害怕。只有你我不怕，可是我还

是不行，你懂吗？颂莲早已潸然泪下，她背过脸去，低低地说，我懂了，你也别解释了，现在我一点也不怪你，真的，一点也不怪你。^①

在这个语境中，颂莲是正常的，有着自己的情欲与表达，而“从小觉得女人可怕”的飞浦则是畸形的、病态的。封建礼教下的深宅大院里，被异化的不仅仅是女人也包括男人。自己的欲望因为长期过于禁锢的环境、畸形的人际关系与扭曲本性的话语形式而走向变态。“女人太可怕”构成的实际上是双向的隐喻，当男人扭曲了女人之后，女人也会改变男人。

当然，我们不能因此而断言苏童就是一个女权主义者。苏珊·格巴在《“空白之页”与女性创造力问题》中亦指出，作为“他者”的女性，在男性作家的笔下实际上是一种带有作家意识形态的“雕塑品”，而未能成为践行意识形态的“雕塑师”。她称，“在男人书写的历史中，女人始终是绝对的‘他者’（the other）”^②。从社会学的角度来看，女性主义者亦认同现代社会是“逻各斯中心”的社会，也是“阳具中心”（phallogocentric）社会，因而，西方“逻各斯中心主义”传统与男权主宰的文化——父权制与“阳性中心主义”（phallogocentrism）都是同一所指，由此引申出“阳性逻各斯中心主义”（phallogocentrism）一词，以示这个世界是一个男性中心思维模式所统治的世界。在这样的世界中，女性的角色都是有可能被“异化”的。而在《妻妾成群》中，苏童所刻意去树立的一种形象，实际上所反映的仍是“男人视角”，而非做到为女人辩护的高度。

苏童凭借《妻妾成群》而涅槃重生，其意义是巨大的。至少在“后新时期文学”中为后来的中国作家们指出了一条路子：即对于女性这样一个命题的关注。在苏童之后，女性作家开始积极地参与到女性主义写作的构建当中。作家们开始注意自己的身份，即女性的存在必须依靠女性作家来书写，视角也从之前的女性作为“附庸”的命运转换为作为社会的主宰，其中最大的特点就是性的解放，即在“性”的选择上，女人有了

① 苏童，《妻妾成群》，收获，1989.12

② 苏珊·格巴，“空白之页”与女性创造力问题，转引自张京媛，《当代女性主义文学批评》，北京大学出版社，1992年

自己的选择权，而不再如颂莲一样，处于被动接受者的地位（因为陈佐千本身是一个性无能者）。

在《妻妾成群》之后，卫慧的《上海宝贝》、虹影的《K》以及九丹的《乌鸦》迅速在国内走红，女作家的欲望叙事成为世纪之交中国文坛最大的一股热潮，伴随着1997年的临近，“女性主义”与“后殖民主义”共同构建了当时中国文学批评界最为热门的理论语汇。

4. 1997：一个文学以及政治的符号

1997年是中国当代史上一个重要的年份，香港回归作为一个既带有政治性，又带有文学意味的符号，一直高悬在中国当代文化思潮的上空。如何明确香港自身的文化定位？如何从香港的都市化情结进行一种自我的反省与检省？“都市文化”与“殖民文化”的二元对立关系是否能够作为探索“他者”眼中的中国形象起到促进性的作用？这些问题自1983年《中英联合声明》签署以来，一直困扰着中国的文学批评界，当然也包括海外的文学理论界，以及香港、台湾等地区的学者。

但是，1997年的文学史意义却很少被大陆学者所提及，以研究后现代、审美理论与大众文化著称的张颐武曾率先论及1997年与香港电影之间的文化关系——这是目前关于作为文学与政治符号的“1997年”的最早论述。大陆作家对于1997年这个符号的精神审理一直是被动性、接受性的——即将其看作是一个历史符号而未能上升到文化符号的层面。对于作家来说，历史符号是不能参与（或叙事）的文本，而文学符号是可以参与（或叙事）的。正因为此，对于1997年的态度问题，构成了当代中国文学评论家们一直努力去关注但是又无法恰到好处去关注的一个问题。

作为长期处于殖民统治的香港，其文学状况一直是大陆作家所观照的问题。长期以来，香港文学始终是作为中国现当代文学的重要组成部分，以“台港文学”或“香港文学”的形式被写进教科书的。但值得注意的是，教科书中并未有“上海文学”、“湖北文学”的专章叙述。按道理来说，同为中华人民共和国的组成，那为何香港（以及台湾、澳门）与其他地区在文学史上有着这样的区别对待？



香港回归交接仪式

香港作为一个特殊的文化土壤，其文学价值显然有别于其他地区，这是一个不争的事实。它与台湾不同，台湾文学实则与大陆的传统文学一脉相承，因为台湾一直是中国人在治理，其文化土壤是中国化的；香港与澳门也不同，澳门本身不是一个文化发达的地区，而是一个以博彩、旅游业为主的自由港口。香港的特点在于，其一，它长期受英国殖民统治，拥有较为浓厚的、独特的文化氛围，容易形成鲜明特色的文化个体；其二，它文化底蕴深厚，资本主义、重商主义与基督教文化构成了香港独特的文化底蕴，但是香港人却有一种难以名状的“无归属感”，他们的文化实际上是一种“华洋杂交”的文化，既不属于英国传统的贵族文化，亦不是中国传统的儒家文化。在这两重悖论下，倍觉尴尬的香港人开始在1983年之后，进行属于自我的“文化寻根”。

20世纪80年代，香港对大陆的主要文化影响形式是香港电影——包括功夫片、警匪片与生活片（当然也包括一些戏剧、图书与杂志的影响），这些“文化商品”无形中将香港人的“九七前”的群体心态传递给了大陆的观众。自然，这类心态也影响到了中国大陆作家、文艺工作者对于自身文艺实践的参与与构建。

那么，在1997年左右，香港电影（以及香港杂志、图书、戏剧等）传递给中国大陆文艺界的精神心态有哪些呢？

其一，香港电影传递给大陆的精神心态最主要的莫过于对于“后殖民”的发现与探讨。自1985年后现代在中国生根发芽以来，及至1997年，早已长成了一株参天大树，无论是学术梯队，还是学科建设，都显示出了一种强势的发展劲头。但是西方关于“后现代”的研究名家却在这一时间内相继病逝或改弦更张，将目光移到了后殖民主义理论、传媒政治经济学理论以及社会人类学理论等其他更有时效、更具现实意义的研究领域当中。中国大陆出现关于“后殖民”的探讨较晚，及至1993年才有学者提及这个问题，但直到香港回归，中国学界才终于找到了可资实证研究的范本。无形之中，“后殖民”遂成为香港电影传递给大陆文艺界最有影响的精神心态。

所谓“后殖民”，实际上源于西方文论界老生常谈的“解殖”理论。最早提出该概念的是已故巴勒斯坦裔美籍学者爱德华·萨义德（Edward Said），其代表学术著作《文化帝国主义》与《东方学》中就提到这一观点，及至后来的詹姆逊在《晚期资本主义的文化逻辑》一书中，也将此问题予以扩充说明。到了当代，阿明、法依、霍米·巴巴、斯皮瓦克等知名学者，一起对这个学科加以完善、注解，形成了西方文化研究、社会批评领域中一门重要的学术体系。

诚然，萨义德的后殖民主义所分析的是北非、中亚部分国家在政治上解除殖民统治后，在解殖后的文化上仍然对宗主国的强势文化产生一种惯性的依赖——即“后殖民”文化现象。但是香港不同，香港在迅速解除英国殖民统治之后，并未走独立建国的道路，而是即时地成为中华人民共和国的领土，香港人如何纠正自己的文化心态，成为当时香港人尤其是香港文化界最为头疼的问题。

西方后殖民主义研究学者斯皮瓦克曾如是定义殖民地的文化，这类文化所代表的声音实际上只是他们宗主国的声音，而不能代表他们自我的想法。这是后殖民主义所遭遇到的最大问题。而另一位大陆的批评家赵稀方则在其代表作《历史的放逐——香港文学的后殖民建构》中认同香港文化尚且不是斯皮瓦克所称的后殖民，而是存在一种“不敏感”的麻木性，不但对于被殖民统治毫无焦虑、敏感可言，反而乐在其中，建立自己的文化圈子，形成独特的文化视域。待到香港准备回归时，倒不是成

为从一种文化进入到另一种文化的“撕裂”，而是自身是否能够以一种独立的文化形式融入到其他文化中的“尴尬”。

这便是香港在“1997”之前给大陆文化界所带来的震动，即“文化的归属感”问题。当大陆文化界习惯以俯视的角度去看香港时（譬如写文学史时将香港作为大陆文学史的一部分），香港并非在以仰视的视角观照大陆。而且在1997年即将来到的那几年，香港文化（尤其是大众文化）所爆发出的语言张力，无论是许冠杰、王家卫还是关锦鹏，他们所制造出的文化形态足以让大陆文艺界汗颜。面对一种全然独特且有着自己个性的文化形态，大陆的文艺界头一次在“后殖民”的语境下呈现出茫然无序的态度。



后殖民理论代表学者萨义德

前文所述，“后殖民”一词在国内起源较晚，最早论及“后殖民”的是北京大学教授张颐武，他在1993年6月的《当代电影》中发表《全球性后殖民语境中的张艺谋》一文，在国内影响颇大。作为90年代新左派代表人物之一的张颐武，由于时代的原因，当时对于后殖民主义的理解并不能深入到其理论内部，而是从社会批判的角度进行分析叙事。但是，张颐武在文中定义了“后新时期”这一概念。他在同一时期不同的论著中亦强调，进入到90年代以来，中国的“后学”研究逐渐与西方并轨，遂构成兴旺一时的“后新时期”。

值得一提的是，赵稀方从“香港小说”入手诠释“后殖民”的意义并非在于对“归属/话语/政治”的共时性文化研究，而是在于对之前“殖民/新殖民”的历时性历史研究，这类研究的意义在于，通过文学与社会的二元关系，来探讨政治、经济与文化在不同历史时期与文学的关系、规律问题。学术界逐渐认为，这才是“后殖民”研究的最大任务之一。

第二，即“文学/政治”的表述转换问题。同属中国当代文学史结构

中的香港文学对于政治的态度与大陆自1949年以来对于政治的态度，截然不同。这也是赵稀方等学者对于后殖民问题研究的一个切入点^①。所谓1997对大陆文学的影响，恐怕在方法论上便是做一个“文学/政治”表述的转换问题。在1949年之后，我们因为政治意识形态而形成了一个强大的传统，以至于习惯——即对于文学标准的判定是依附于政治判定的基础之上的。政治过关了，文学作品也就应运而过关，政治上彰显出独特的功利性，那么在文学价值上也成了一呼百应的好作品。及至“人”的文学发觉之后，中国大陆用了十年多的时间一直在寻求、探索甚至于重构一种文学标准——但是香港文学对于大陆文学的影响却正是基于对“文学标准”的影响来判定的。

自1989年以来，“大众文化、后现代与商业传媒时代”构成了中国文学在“载道”意识上进行的一次思想赓续，即除了政治标准之外，迎合受众、换取票房亦成为当时中国文学的一个重要选择。当王朔破天荒地出现时，大家还对其嗤之以鼻，但是当成千上万的香港文化人集体以大众文化载体的形式呈现在大陆人的面前时，这种冲击可以说是前所未有的。

虽然在1983年中英签署联合声明后，大陆官方曾一度采取各种措施来涤清香港文化对于大陆文化的影响——譬如说对于“资本主义”的定义，对“自由化”与“精神污染”的清扫，其主要目的之一就是为1997年做准备——不要让回归祖国的香港反过来倒把大陆的意识形态领域侵占了。

但是到了1997年，即将加入WTO的中国早已不是1983年刚刚从闭关锁国中走出的中国，也不是安东尼奥尼镜头下一片深蓝一片红的“毛时代”，而是一个即将崛起的强国，正在致力于与当代世界接轨——即走向“现代化”与“全球化”（官方语汇则称之为“改革开放”），香港的意识形态早已不能对中国大陆有太大的影响。或许在上海浦东、北京中关村与深圳某些地区，在意识形态上早已比香港更加开放。私人贷款、卫星电视、民间刊物与婚前同居等社会现象或许在个案百分比上早已远超香

^① 笔者曾在2008年与赵稀方先生探讨这一问题时，他明确地表示，从大陆文学这个出发点来研读1997这个符号的影响，“应该是一件很有意思也很有价值的事情”

港。香港文化对于大陆的影响逐渐从所谓的意识形态转换到了体制、规范的干预,其中,“大众传媒时代的后现代文化生产”构成了香港文化对于大陆所干预的最大范畴^①。

从香港吸收(或借鉴)大众文化的生产方式是大陆在1997年之前一直致力于去做的事情。音乐界的“四大天王”、电影界的“四大家”——“王(家卫)、杜(琪峰)、关(锦鹏)、陈(可辛)”与古惑仔、黄飞鸿系列,甚至文学界的金庸、评论界的林行止,都成为大陆文化人效仿的对象。大众文化是如何生产出来的?与之前的文化样式相比,“雅文化”与“俗文化”在大众传媒时代究竟应该产生何种价值形式?这些都构成了当时大陆对于大众文化生产机制的困惑与不解。与政治无关的文学样式同样受到大众们的欢迎,并且能产生相当客观的物质财富——文化实行产业化机制,创意也能变成财富。香港文化的生产方式为大陆日后的文化改革提供了可资借鉴的模式。

其三,即导致民族主义与大国意识的抬头。很长一段时间,中国人并不具备应有的大国意识。尤其是改革开放初期,放眼望去西方资本主义国家早已领先我们数十年,甚至近百年,强大的民族自卑心理笼罩着中国人的内心。“外宾、外汇与外贸商品”构成了当时中国人趋之若鹜的“三样物件”。“遇见外宾不准围观尾随”成了当时中小学生行为准则中的关键一条,小商小贩们一遇到花花绿绿的外汇就眉开眼笑,如果谁家再有海外关系早就不再会被蒙上里通外国的罪名,而是被侨办、街道所尊崇,并被赋予“侨属”这样一个光荣而又可以享受一定特权的称谓。

这种“崇洋”心理固然源自于民族自卑,但是也有着深刻的文化反省意识。落实到当时的文化上,就是一味崇洋,忘本丢根,韩少功疾呼的“寻根文学”与曹顺庆所批判的“失语症”,便是当时中国人最真实的文化写照。但是到了1989年之后,中国人的大国心态呈现出抬头的趋势。因为在1989年的政治风波中,中国政府面对这一突发事件几乎毫无危机

^① 大约在2001年时,笔者曾采访音乐人高晓松。他认为,大陆的流行文化是从香港传来的二手货,即其观念是在欧美生产,传到日本韩国再进行技术改革,最后到了香港台湾只剩下设备上的更新,及至大陆,恐怕只剩下东施效颦的模仿,但是这种模仿到了大陆却是“遍地开花,一处结果”式的跟风。果然,四年后湖南卫视“超级女声”现象即被高晓松不幸言中

公关的准备，导致中国遭受到了前所未有的国际非议。在一致对外的情绪下，国人的民族主义情绪空前高涨。

1997年的香港回归实际上催生了这样一种在日后持续多年的民族主义。在1997年之后的1998年，在南联盟作战的北约军队悍然轰炸了贝尔格莱德的中国大使馆，并直接导致许杏虎、朱颖与邵云环三位中国籍新闻工作者的遇难。这是严重践踏国际法的行为，因为国际法认定，一国的驻外使馆在理论上是该国的领土。美军的这一轰炸行为直接导致了国内民族主义情绪的高涨，游行、示威甚至群体性事件的发生，虽然是表达爱国情结，但是群众在思考与处理问题的方式上却存在幼稚、盲动的倾向。同年，充满着极端民族主义情绪的《中国可以说不》成为当年的畅销书。到了第二年的1999年，中美撞机事件无疑成为中国民族主义大火之上的又一瓢油，民族主义呈现出片面化、极端化的倾向。直至现在，中国的民族主义（尤其是互联网上的极端民族主义）一直未能有效好转（譬如拉萨3·14“打砸抢烧”事件时部分大陆网民以偏盖全地将矛头对准所有法国企业等），“大国意识”与“极端民族主义”在1997年之后深入到了中国人（尤其是青年）的内心。

这种情绪落实到文学上就是“新历史主义”的风潮。在1997年前后，关于历史的重构成为作家、编剧们在当时最为关心的问题。中国历史上



“皇帝作家”二月河

曾出现的大时代、盛世以及大场面都成为他们笔下最为热衷的题材。在这一时期，二月河的“皇帝系列”、唐浩明的“晚清名臣系列”、电视剧《三国演义》、《东周列国志》、《水浒传》、《武则天》（原著格非）、《宰相刘罗锅》（原著崔子恩）、《胡雪岩》（原著高阳）等以及电影《鸦片战争》（导演谢晋）在全国畅销、热播。当然，最值得一提的还有戏剧理论家余秋雨的文化散文

《文化苦旅》在1996年的畅销。

文学是可以叙述的文本，而历史却是不能叙事的文本。基于此，笔者曾认为新历史主义文学出现的原因与代际所产生的历史归属感有关，即曾经处于迷茫、朦胧时以阅读新诗、朦胧诗与先锋小说为乐的少年们现在已经成熟，需要从历史的语境中回归本我、寻找自我。^①

当然，这是笔者从接受美学与艺术传播学这两个领域进行的一种断代性文学分析，这种分析是建立在受众群体、体例与社会思潮的客观基础之上的。但是从主观上看，1997年却是一个避不开的时间点。无论是日后兴起的后殖民研究，还是后现代的“群选经典”，实际上都在围绕一个话题探讨“新历史主义文学”，即这类文学背后可叙事的“文学文本”是什么，把目光从笔者之前所探讨的“历史文本”中挪开。

“新历史主义”的文本实际上反映了“新权威主义”、“新国家主义”对于文学的影响。这两类社会思潮都认为，现代化需要稳定的政治秩序；稳定的政治秩序离不开有效的政治权威；政治权威的建立则有赖于统治集团或某个领袖人物圆熟的政治谋略和政治技巧。而“封建君主”与“封建帝国盛世”遂构成了当时人们对于理想中国社会的感性渴求。

说到底，这是一种反全球化、反现代性的文学思潮，虽然“新历史主义”的文学作品在当时成为宽慰中国民众的一剂心理良方，对于稳定社会秩序、发泄心中不满起到了一定的疏导作用，但是这并不妨碍“新历史主义”作为一种文学形式的拓展，丰富、完善了当时的中国文学创作，从这一点看，其功不可没。

从1990年到1997年，七年时间里中国的文学现状发生了前所未有的变化。与张颐武所定义的“后新时期”概念如出一辙，“人”作为一种文学隐喻主题在新时期被发掘、重现甚至被放大了，这是之前从未有过的。

作家向商业、大众传媒靠拢，从《渴望》开始，到后来的《红高粱》、《妻妾成群》与《活着》都无一例外，这是之前没有过的。正是基于此，文化创意产业、大众传媒与文学逐渐向流行、时尚与娱乐靠拢。日常生活

^① 韩晗，代际历史、文化认同与畅销图书——文化类畅销书的历史文化分析，中国图书评论，2006.8

审美化成为文学界、文学批评界所关注的话题之一。

“日常生活审美化”与“后殖民主义”是当代中国影响至今的两大思潮，但是却是从20世纪中期开始被提上日程的。当然还有1990年左右发轫的“重写文学史”，也是当代中国文学史界一直颇为热闹的话题。关于这些问题的深度而言，当时的讨论还是远远不够的。

四

1998-2003

新世纪的焦虑与不安

互联网正在改变着我们的一切，尤其是文化的传播——这是继口头传播、纸质传播之后第三次传播介质上的飞跃。

——安东尼·吉登斯（Anthony Giddens，1999年）

“新世纪文学”也正是应对文学形势在新时代的巨大变化，试图整合各种资源，超越纯文学的概念局限，从而重构21世纪的“大文学观”。

——雷达（2006年）

“世纪末焦虑”的较早提出者是美国学者亨廷顿，他目睹了20世纪人类的急速发展与战争杀戮之后，对于下一个千年的到来充满了忧患。从20世纪初的第一次世界大战始，直至20世纪末美国对南联盟的轰炸袭击，世界大战、局部战争似乎一刻都没有停止过。人类最原始的向善——无论是中国传统思想中的“兼爱”、“非攻”还是西方基督教文明中的“原罪说”，都无法解答20世纪人类所犯下的罪行。新世纪科技还会发展，基于人类本性的毁灭性侵害还会进一步继续。

亨廷顿的预言果然在新千年第一年的九月就得到了验证——多名塔利班分子分别同时劫持四架美国客机径直撞向美国的世贸大厦与五角大楼，造成三千多无辜平民丧生的人间惨剧。事件发生后，舆论哗然，世界震惊，刚到世纪初便逢此等恶事，这个世纪注定无法安定。

国内文学界在新世纪也表现出了前所未有的纷乱，甚至一度出现了“无序”的状态。身体写作、下半身写作、低龄化写作、网络文学、后现代意识流都以各种各样的文本形式展现在大众面前，令人眼花缭乱。商业化出版运作配合大众传媒，文学终于被推到了台前。

读图时代、日常生活审美化、现实主义与人民性问题、现代文学悼亡论……一系列文学批评的争论贯穿着世纪之交的中国文学评论界。谢有顺、程光炜、葛红兵、张颐武、陈晓明、朱大可、白烨、丁帆……一系列文学批评家的名字正是因为文学与大众传媒的复杂关系，而从学术杂志一跃登上电视、网络，成为大众媒介上频频露脸的“学术明星”。

吉尔·德勒兹曾论断，当一种大众文化在某个民族、国家流行的时候，这只是一个民族本质文化的一层“糖衣”，当各类糖衣将文化紧紧包裹最后近乎要剥夺文化自身“人格”时，文化本身会做出一种应激反应，

即回归到“族裔”或是“历史”这两个语境当中。阿兰·布鲁姆也认为，“族裔”与“历史”是抵制全球化、现代性最好的“武器”。

世纪之交，中国文学界对于历史的反思当以余秋雨的系列随笔为重要依据，期间也包含着部分学者对余秋雨本人的“咬嚼”，这构成了新世纪中国文学批评独特但又滑稽的特有景观；“族裔”文学当以阿来的《尘埃落定》为巍巍丰碑，阿来之后的民族文学与民族叙事也成为中国当代文学与大众文化一道亮丽的风景线。

由是观之，世纪之交中国的民族文化、文学在本质上进行着一种权衡：一方面，对于大众媒介、流行文化并不拒绝，甚至还以“中国元素”进行整体性地向外推广；一方面，又主动去寻文化、文学之根，意图获得一种更加自我的叙事。

1. 三个鲁迅

关于鲁迅的认识构成了当时中国文学界的主要思潮之一。因为在“人”的文学这一文学思潮的引领下，对于鲁迅的理解也成了“拉下神坛”的一个重要标志，对于鲁迅也有着两重考虑。

第一层是解构主义的影响，即对于“人”存在形式的解构。一个人的存在状态不是单独的个体，而是与社会、朋友、职业、历史等客观因素息息相关，构成一个整体的“结构”，这个人所带来的影响只是“言语”，而不能代表整个“结构”乃至时代的大趋势——即“语言”。而对于鲁迅的整体性研究则是从解构主义开始。

这种研究与“文化研究”对于文学批评的渗透又是息息相关的。在此之前，文学批评研究也好，文学史研究也罢，甚至文艺理论的建树，都与“文化研究”有着密不可分的关系。“文化研究”虽源于英国的威廉斯，但是却在中国的文学理论界



《上海鲁迅研究》杂志

生根发芽，可以说，这是中国文艺理论新世纪转向的一个重要符号。

而第二重影响则是基于“圆型人格”的影响，这是之前对于鲁迅“扁平人格”认知的反思与质疑。在此之前，鲁迅的形象是“扁平”的，即“文学家、思想家与革命家”三位一体的神性人格。对于一个曾经在历史上客观存在的“人”来说，这样的人格主体无疑是虚构的。

这两种影响都是来源于之前的“两个鲁迅”的人为分裂，在20世纪80年代之前，鲁迅在中国人的心目中是一面红色的旗帜，代表的是最彻底、最激进、最革命的无产阶级文艺典型。一时间，被鲁迅赞美过的人，一步登天，成为文坛红人，而被鲁迅批驳过的人——除了郭沫若、周扬、梅兰芳三人外，几乎所有的人都因此而在新时期获罪——鲁迅成为了当时中国文艺的一杆标尺，无怪乎毛泽东曾幽默地说：“我们有两支军队，一支是朱总司令的，一支是鲁总司令的。”

但是到了80年代中期，自由主义、人文主义逐渐成为中国学术界热衷的思潮，唯物主义辩证法也重新被提到历史研究、文学研究的领域当中，如何解读历史人物成为当时学术界的一个热门话题。自然，对于鲁迅的认识也逐渐由意识形态认识转向到了文学研究领域，和茅盾、沈从文、梁实秋一样，作为一个文学符号的鲁迅，也是由“作家”与“作品”两方面组成的。

对于鲁迅生平的考证与再认识，是80年代中期以来中国文学研究界的一个热门话题^①。对于鲁迅的理解，也开始由“红色”的经典作家路线逐步向人道主义、辩证唯物史观转移。其中，海外的“鲁学”研究可谓是推动鲁迅走向“人的还原”的催化剂。姜振昌先生也认为，80年代以来，在谈及鲁迅的思想时，更多地注意到了鲁迅在“现代化”过程中以“立人”为核心的“人学”思想的流变发展和前后连贯性，而不再只是机械地

^① 同济大学讲师王晓渔曾撰《“鲁迅风波”——关于鲁迅的论争》一文，这是目前论述20世纪80年代末至本世纪“鲁迅形象”在中国思想界变化过程中最为详尽的一篇论稿，王晓渔认为，“重鉴鲁迅”的导火索是汪晖的《鲁迅研究的历史批判》（《文学评论》，1988年第6期），并归纳1990年以来主要有四次围绕鲁迅产生的思想论争：关于道德理想主义的论争、关于自由主义的论争、关于解构主义的论争与关于革命理想主义的论争等，进而主张“‘鲁迅风波’涉及知识分子在新的社会景况中如何自我理解 and 自我认同，试图思考专业化时代的知识分子如何重建公共关怀，世俗化时代的知识分子如何重建精神象征”。见于许纪霖、罗岗，《启蒙的自我瓦解——20世纪90年代以来中国思想文化界重大论争研究》，吉林出版集团有限责任公司，2007年

抱定进化论、阶级论等一些僵硬的思想原则。

1985年，叙利亚汉学家马吉德·阿拉丁在叙利亚阿拉伯作家协会主办的《世界文学》春夏季合刊上发表了一篇名为《人道主义作家鲁迅》的论文，这篇论文旋即被次年的《鲁迅研究月刊》全文转载。该文被译介到国内以后，在鲁迅研究界引起轩然大波。“人道主义”作为一个刚刚解禁的“文学禁区”，将鲁迅与人道主义联系到一起，成为了“第二个鲁迅”的肇始。

之前的鲁迅研究主要是许广平、唐弢、周扬与冯雪峰等左翼作家对于鲁迅的回忆，以及对于鲁迅佚文的整理。譬如上海鲁迅纪念馆的《纪念与研究》系列，以及余秋雨等人撰写的《读一篇新发现的鲁迅佚文——〈庆祝沪宁克复的那一边〉》，这些研究的侧重点，只是借鲁迅的声望与作品来为当时的主流意识形态和官方文艺思想做辅助性的阐释与说明。用姜振昌先生的话说就是“建立一套以‘反帝反封建的方向’和‘文学与普通人’的关系为考察中心”的“鲁学”体系。

在1985年之后，鲁迅明显被“割裂”，或者说被“还原”了。诸如鲁迅的私生活问题、鲁迅的人际关系问题、鲁迅对日本的态度问题——这些原本都属于学术禁区，在那之后都可以成为被讨论的对象，并且日渐热门化。在这篇文章之后，诸如王嘉良、钱理群、王富仁等当时的中青年学者都开始将目光聚集到“新鲁迅”的身上。在20世纪的80年代与90年代，“新鲁迅”成为当时文学史界最热门的话题之一。

造成“第二个鲁迅”的本质原因在于多元化思想的泛滥，自由主义、保守主义、寻根主义、后现代、新左派等社会思潮在80年代至90年代影响深远，经济、社会体制的双向转型导致1989年左右的中国文学界也是一片多元化的景象。

这段时间的鲁迅研究代表作也是异彩纷呈，内容各异，譬如王富仁的《中国反封建思想革命的一面镜子》（1986年）、林非的《鲁迅与中国文化》（1990年）、钱理群的《走进当代的鲁迅》（1999年）、汪晖的《反抗的绝望》（1991年）、王晓明的《无法直面的人生》（1993年）等作品对于日后的鲁迅研究影响深远，举足轻重。

1999年，青年评论家、南京大学博士葛红兵在《芙蓉》杂志第六期

发表了他的评论长文《为二十世纪中国文学写一份悼词》，这是他主张“二十世纪文学悼亡论”的一次大胆实践，文风犀利，措辞颇显尖刻。文章发表后，褒者有之，贬者有之。当然，全盘否定20世纪中国文学是有失公允的，也是不客观的。但是葛红兵的否定并不是如某些批评家泼妇骂街一般的指责，而是分析一些作家、作品个体，从其写作态度、处事原则与文学样式等角度切入进行学理性的评价。

毫不奇怪，葛红兵在《悼词》中第一支箭就射向了“文化旗手”鲁迅先生：

对于鲁迅的为人，恐怕也不是空穴来风，终其一生，他没有一个地位比他高的朋友，我们不必忌讳他的嫉恨阴毒，他的睚眦必报。仔细想一想，难道鲁迅的人格真的就那么完美吗？他为什么在文革期间成了唯一的文学神灵？他的人格和作品中有多少东西是和专制制度殊途同归的呢？他的斗争哲学、“痛打落水狗”哲学有多少和现代民主观念、自由精神相统一的呢？鲁迅终其一生都没有相信过民主，在他的眼里中国人根本不配享有民主，他对胡适等的相对自由主义信念嗤之以鼻，因为他是一个彻底的个人自由主义者（文革中红卫兵那种造反有理的观念正是这种思想的逻辑延伸）。^①

如果单看这段话，鲁迅在葛红兵的心目中也只是片面的形象，毕竟作家的人格与作品是两回事，葛红兵所推倒的只是鲁迅的一尊巨像——诚然鲁迅人格有缺陷、心理有隐疾，哪怕思想觉悟不高，但是其文章可嘉，这也是值得肯定的。但是到了后面，葛红兵随即话锋一转，进入到鲁迅的作品研究当中，开始动摇鲁迅第二尊巨像的根基：

鲁迅是那种将思想看得比文学本身更重要的作家，在他的意识之中，文学只有在表达了某种进步的对社会有直接意义的思想之后才有价值，否则就没有价值。这种观点实际上也是启蒙主义文学在文学观念上

① 葛红兵，为二十世纪中国文学写一份悼词，芙蓉，1999.6

的一个共同欠缺：思想的价值大于审美的价值。鲁迅在这种思想的主导下，在盛年就基本上停止了小说写作，不因为别的，而是因为他觉得表达思想，杂文更直接，更有力，更解气。既然他发现了杂文这种更有效的武器，那他就不用写小说了。当然鲁迅对这种文学观晚年是有反思的，他逝世前多次重申“不加入任何集团”，这就是一个明证……他的散文诗比他的小说好，他的小说又比他的杂文好，但是他却选择了杂文。^①

在撰写这段文字时，我曾参阅了二千二百余篇自1979年至1999年二十年来的“鲁学”重要论文与资料汇编性文献。可以这样说，这些论著为建构一个新的“鲁学”搭建了一座摩天大厦。但通观这些论著，始终觉得对于鲁迅的研究未能突破一个瓶颈，即将鲁迅作为一种“意识形态的符号”上升到更高的思维空间当中去考量——鲁迅本人的文学观是否服从文学发展的客观规律？鲁迅的文学观念在更深层次的逻辑上是否存在着其个人的政治意图与文化主张？

而葛红兵的这篇看似偏激甚至在学术界毁多于誉的论文，却为鲁迅研究不经意地打开了一扇窗口——早已是学术界老话题的鲁迅研究如何能从“文本研究”过渡到“文化研究”（culture-study）？——或许同时代确实有比《悼词》更能说明问题、更有思想深度或更有学术价值的研究论文，但是就该文的影响来看，却很难找到影响力与尖锐性与之相匹敌的论著，正因为此，葛红兵也因此而在文学批评界陡然扬名，在葛文之后的第二年，“第三个鲁迅”遂横空出世。

《悼词》发表一年多之后，在2001年第4期的《北京大学学报》（哲学社会科学版）上发表了北京大学中文系主任温儒敏教授《鲁迅对文化转型的探求与焦虑》一文。该文堪称是以文化研究的姿态进行鲁迅研究的领军之作——该文一经发表便引发了国内鲁迅研究界的争论。该文对当时“否定鲁迅”的观点提出了自己的质疑，认为鲁迅研究的出发点不应是对于鲁迅的否定，而是应该积极地从文化研究尤其是“警惕过分崇奉物质带来的现代文明病”，就文学研究而言，这个方法不算新鲜，但是从

^① 同上

鲁迅研究这个领域来说，这是一个全新的角度与高度。温儒敏先生的论著，比葛红兵的评论要更具备学理性与深思熟虑，“三个鲁迅”于是便成了当代中国文学史上一道引人注目的风景线。

由是观之，“第三个鲁迅”来得坎坷，但却来得及，更重要的是，无论是第一个鲁迅还是第二个鲁迅，都与历史上真实的鲁迅有着距离——前者像一个教主而后者更接近于一个愤青，若是单纯用典型人格来解剖作家，则是不明智的。第三个鲁迅却更接近现实中的鲁迅，因为无论是从视角来看，还是从历史文化的背景来分析，这里所塑造的鲁迅，都是一个既综合全面，又蕴含当代多元化价值的鲁迅。

更值得注意的是，所谓文化研究，其本质在于无可替代的批判性。无论是文化研究的滥觞伯明翰学派的汤普森、威廉斯还是日后执文化研究之牛耳的法兰克福学派中坚阿都诺、本雅明，他们的研究立场都是从现象直接进入本质，其研究姿态就是无可替代的“批判”态度——无论是工业社会、消费主义、重商主义，还是日后的互联网、全球化，主张文化研究的学者们都无一例外地热衷于颠覆性的批判，但是他们的批判又不是为了重建一种新的规制系统，而是为了探讨被批判之物的存在形式与历史关联。对于鲁迅这样一个个体作家的研究，也深入到文化研究这一功能性而非符号性的策略当中，应是鲁迅研究的一个重要转折。

山东大学博士史汝波在与高旭东教授谈话时，也强调，“从20世纪70年代末的改革开放开始，到2000年具有解构主义倾向的作家与青年学者对鲁迅的全面颠覆为止，我认为，这是20世纪的鲁迅研究最有成就的时期”。高旭东也认同，“世纪末非议鲁迅的喧嚣也已经过去”。笔者以为，“三个鲁迅”尤其是新世纪“第三个鲁迅”的发展赓续与探索研究，在某种程度上有着不可替代的文学价值，原因有三。

首先，“三个鲁迅”实际上是把鲁迅作为一面镜子进行“反观”式的审视，而非单纯意义上的分析。鲁迅在这里所充当的角色绝非是一个个体作家那么简单，而是不自觉地变成了当代中国文学思想发展史的一面镜子。胡适也说，历史是一个任人打扮的小姑娘，一千个读者眼里就有一千个哈姆雷特，一万个解经者笔下就有一万个耶稣。在不同意识形态影响甚至决定下的文学史家们看来，已经去世半个多世纪的鲁迅，同样

有着可打扮性。但是总体来看,“无数个鲁迅”可分为三类——即“三个鲁迅”。那么透过对“三个鲁迅”的反向研究诠释我们就能厘清中国当代文学思想的更迭脉络。



绍兴鲁迅纪念馆,是全国多个鲁迅纪念馆之一

那么“第三个鲁迅”既折射了鲁迅作为一个文学符号的历时性变化,也展现了新世纪中国文学史学、文学理论研究的新动向,即从之前的意识形态研究、文学本体研究过渡到文化研究的新层次。与此同时被进行“文化研究”的作家远不止鲁迅一人。譬如北京大学乐黛云教授曾在世纪之初主编“跨文化研究”丛书,将闻一多、梁实秋、吴宓、傅雷等鲁迅同时代的学者、作家进行文化研究。这是一次前所未有的关于文学个案的文化研究工程,当然,这虽不能说是“第三个鲁迅”所带动的,但却也反映了新时期文学史学研究的一个新趋势。

鲁迅既是一个文学坐标,也是一座文化的丰碑,即便鲁迅再被百般质疑、否定,但这也恰恰证明了鲁迅存在的不可忽视性。“第三个鲁迅”印证了鲁迅的文化意义而非单纯性的文学价值。对于鲁迅存在的时代性、历史性进行一种双向度的考量,第三个鲁迅之后,第三个傅雷、第三个梁实秋、第三个“南社”知识分子群、第三个新月社作家……种种“第三个”研究个体,一时间纷纷蜂拥而上,受到启发的学者们开始勇于探索,于是对于中国现代文学史的“现代性”也就有了更深刻的认知与理解。

其次,“第三个鲁迅”在本质上是无限接近真实鲁迅的,这是鲁迅

研究的一个新台阶。新世纪以来，文学史研究的去政治化趋势日趋明显，越来越多的学者开始实践“重写文学史”的理论策略，那么鲁迅作为被“重写”的现代文学史核心人物，显然有着更高的纵深意义与研究价值——其中最关键之处在于对于鲁迅的“还原”。那么，还原鲁迅的本质意义又在何处呢？

我们知道，作为文学家的鲁迅，一生精力旺盛但英年早逝，他所留下的作品却是充满矛盾与疑惑的。诚如葛红兵所述，观其一生，鲁迅的小说不可谓写得不好，他的《伤逝》、《阿Q正传》可谓是现代中国文学史、小说史上一座座不可撼动的丰碑。但是鲁迅本人却并不热衷于写小说，甚至讽刺同时代的小说家，对于施蛰存、陈西滢、章克标等人的攻击，鲁迅不遗余力；同样，鲁迅亦擅长翻译与文史资料整理，并且做出了同时代翻译家、学者们数一数二的成绩，之前鲁迅曾拜章太炎为师，但是鲁迅对于乾嘉学派、考据学与朴学等“整理国故”的研究极其鄙夷，早年鲁迅曾帮着《甲寅》杂志恶语攻击“昌明国粹”的《学衡》杂志同仁，“我佩服诸君的是，连这样的东西也有拿出来发表的勇气”^①；当然，鲁迅也是一流的散文家，《朝花夕拾》、《彷徨》中语句洗练、修辞明快的散文，无疑是当时中国散文界的一个亮点，但鲁迅并不喜欢写散文，相反他对同时代的散文家也攻击有加——梁实秋、闻一多甚至英年早逝的梁遇春，都挨过鲁迅的“投枪与匕首”——这一切似乎正如郭沫若所说，“鲁迅除了自己之外，他谁都骂。”

鲁迅在创作思想上的矛盾，可以说是他人格的矛盾，这就是为何鲁迅过世半个多世纪以来，无论什么时代，“鲁学”一直能够成为现代文学史热门话题的原因。在20世纪五六十年代，鲁迅是国内文学思潮中的“坐标”，鲁迅所热爱的杂文被当作红色阶级独一无二的文体，最后竟蜕变为红卫兵们的大字报、姚文元“咬住一点，不顾其余”的“疯狗杂文”；除了极少数之外——几乎所有被鲁迅攻击过的作家，一律不准写入当代文学史，若是非要写，也要以反面人物的形式出现。当时在中学就读时，就曾在中学语文读本中鲁迅文章的注释里看到过这样的一句话——“鲁

^① 韩晗，上清旧文学之弊，下开新儒家之源头——关于学衡杂志的再思考与再认识，船山学刊，2006.2

迅先生所攻击的，是陈西滢、施蛰存之流”，这句话我至今仍言犹在耳！

鲁迅被盲目无限扩大，其他作家被刻意无限缩小，这是不公正的。还原鲁迅就是还原一部现代中国文学史，这就是“还原鲁迅”的意义所在。还原鲁迅的目的不是为了打倒鲁迅，而是为了从文化的角度、历史的层面，抛却意识形态的桎梏。我们所受的教育，看到的是一个畸形的鲁迅，我们再不能把这样一个形象传递给我们的后人——还原鲁迅的真实形象，这也是对历史负责的考虑。

最后，“三个鲁迅”所表露出的是文学自省意识的升华。所谓文学自省意识实际上就是文学史的写作风格。文学作为一个抽象的概念，本身需要特定的载体与之相适应——文学作品、作家、文学史或文学评论，这些具象的因素结合到了一起就构成了文学这样一个抽象的定义。雅克布森所提倡的文学性原则，无非也是为了厘清文学与政治学、历史学、哲学、法学、伦理学等其他人文社科学科门类之间的关系。

那么面对当下中国文化研究的繁杂化，对于鲁迅的进一步深入性研读便具有了特殊的重要意义。当评论家都在关注文学现象、文化现象这些表征的危机时，对于文本、作家深层次内部逻辑问题的思考也就变得更加重要起来。“第三个鲁迅”的意义既是在于文学本身、作家本身的存在性价值的研究，也是“辩章学术、考镜源流”的根本性探讨。

从文化研究的角度去解读鲁迅，实际上是有利于将文化研究拉回“文本/作家”为研究客体的轨道之上，而不是停留在对于香艳绯闻、奇闻轶事等稗官野史的考证好奇当中。这也是为何“第三个鲁迅”更接近鲁迅本身的原因之所在。

文学自省意识的升华究其本质而言，实则是“文学性”在获得认同之后的一次质的飞跃。“第三个鲁迅”实际上是把鲁迅当作一个“可以研究”的课题——之前的鲁迅是文学真理的化身，是文学标准的具象，只可尊敬、信奉，万万不可探讨，更不可否定。新世纪鲁迅研究，是把鲁迅当作一种文学符号来进行解剖、分析。

这种解剖、分析一般来说是两条研究路线，一个是立体、宏观的比较，即在国际文化语境与世界意识这样的大背景下来全面审视鲁迅的世界性存在意义，尤其鲁迅作为一个东方作家，西方世界对于他的认识态

度，他对于西方世界的观照形式，将鲁迅与同时代或同风格的西方作家对比，都构成了鲁迅研究的新思路。

有学者从姚斯的接受美学出发，开创了另外一条路线——对鲁迅研究予以线状、微观的比较，即在文学文本的“四相结构”当中进行梳理与探讨：客观存在（世界Ⅰ）→作家自身的世界（世界Ⅱ）→作品/文本（作家创造的第二自然，世界Ⅲ）→接受者/读者世界（世界Ⅳ）^①。

四层世界围绕着鲁迅作为一个核心的文学传播学、文学心理学研究，构成了21世纪鲁迅研究的另一层新境界。作家、接受者与文本是鲁迅作品作为一个信息进行传播的“施者、受者与媒介”，以传播学的角度来解读鲁迅及其文本的作用与价值，同样也是新世纪鲁迅研究的一个亮点与一个热点。

值得注意的是，若是从《鲁迅研究月刊》与《中国现代文学研究丛刊》这两个大的资料来源来定量分析，2000年至2008年，共发表关于鲁迅（即主题、篇名或关键词与鲁迅有密切关系）的研究论文3084篇，其中，带有文化研究倾向的有2641篇，占总篇目的85.6%。从这点看，文化研究已经构成了鲁迅研究的一个主要方法论，“第三个鲁迅”的理论大树已经呈现出枝繁叶茂、欣欣向荣的景象了。

2. 文化散文：历史与文化的文本叙事

新世纪伊始，国内图书市场上忽然出现了两部畅销书。自2000年5月起，这两部书在国内各大书城的排行榜上轮流坐庄，颇显其不可撼动的霸主地位。有趣的是，这两部书都是同一个作者撰写的两部散文集，一部叫《行者无疆》，一部叫《千年一叹》，作者是上海戏剧学院原院长、散文家余秋雨。

可以这样说，谈到新时期文学史，若是不谈余秋雨，是欠缺的，也是不公正的——尽管余秋雨从“出道”至今饱受各类非议，但是谁也不能否认其散文开创一代文风，在余秋雨之前，“杨朔派”、“陶铸派”的“歌德散文”是中国散文创作的主题，“讴歌民族英雄、颂扬祖国大好河山”成为余秋雨之前中国散文创作的主流，在余秋雨之后，国内散文界风气

^① 彭定安，二十一世纪的鲁迅研究预想，鲁迅研究月刊，1999年第12期

一变,“大文化散文”遂应运而生。

余秋雨1946年出生于浙江余姚,1964年考入上海戏剧学院戏剧文学系本科,毕业后适逢文化大革命,曾下放到太湖农村“劳动改造”,“文革”结束后留校任教。1984年后相继担任上海戏剧学院副院长、院长。曾出版《戏剧理论史稿》《艺术审美工程》等学术专著,在国内外戏剧界影响巨大。1990年辞去院长职务,专职撰写散文,20世纪90年代曾出版《文化苦旅》《山居笔记》《霜冷长河》《文明的碎片》等散文集,本本畅销,被称作“余秋雨式的散文奇迹”。

但是,新世纪到来之前的余秋雨几乎一直是“孤军作战”——因为余秋雨仅仅只是作为一个散文作家的身份单独地存在,他的作品虽然畅销,但是既没有引发争议,也没有引起太大的讨论。待到2000年,余秋雨应凤凰卫视中文台之邀随队进行环球性文化考察时,国内文学评论界、出版界终于掀起了“余秋雨热”,堪称新世纪文学评论界前所未有的蔚为壮观的局面。余杰、古远清、金文明等中青年学者纷纷参与到“斗余”的阵营当中。对于余秋雨的批驳大概主要有如下三个方面:

首先,对余秋雨“个人历史”的批驳,进行批驳的学者是湖北经济学院教授古远清,这是余秋雨自始至终都在辩解的一方面。古远清称,余秋雨曾在“文革”“石一歌”写作组担任过专职写作员一职,并拿出余秋雨等人当年出版的《读一篇新发现的鲁迅轶文——〈庆祝沪宁克复的那一边〉》进行佐证。实际上这样一本书并不能说明问题。作为一个刚刚从大学毕业而又无事可做的待业青年,为求谋生写一点应景的小文章,这也无可厚非。但是余秋雨却多次与古远清“法庭辩论”,古远清也因此声名鹊起,成为新世纪文学批评中一个既热门,但又并无太大专业影响的人物。



余秋雨

其次，是对余秋雨“文史差错”的“咬嚼”，其代表人物是上海《咬文嚼字》编审金文明。可以这样说，任何一部小说、散文都普遍存在着各种各样的硬伤，纵然是鲁迅、沈从文的作品，若是锱铢必究也会找出一大堆不合情理的地方。以作家一人之能力难免精力、阅历有限，加上时代的局限性与意识形态的束缚，差错是无法避免的。一部好的文学作品关键是其传达的美学感受与文化精神，而不是历史年代谬误、人名拼写错误或标点句读的误差。金文明所撰写的《石破天惊逗秋雨》一书，系统地清理了余秋雨所出版著作中的各类细小差错。就所有的负面批评而言，余秋雨对于金文明是最为宽容的，因为金文明出言有据，纵然是细小的差错，学者出身的余秋雨也无法抹去不提。

最后是北京大学研究生余杰对于余秋雨“忏悔”的质询。余杰曾在世纪初撰文《余秋雨，你为什么不忏悔？》，矛头直指余秋雨作为一名学者但却公然作秀、隐瞒历史的“行径”。当然，余杰一向以言辞偏激甚至排斥理性而闻名，其人其著笔者向来不敢恭维，无论是之前充满自我话语与诡辩的《铁磨铁》，还是后来一派狂言甚至胡言的《天安门之子》——这些作品始终缺乏一种人文的终极关怀，而是过于地沉积在意识形态的对抗之上。有趣的是，余杰自己却常常在公共场合以基督徒自居。综合余杰的这些举动，笔者以为，余杰当年“批余”一举亦是为自己提升知名度而炒作，因为他的攻击始终未能抓住要害，也没有对余秋雨本人的学术观点、文学评论进行学理性的批评与质询——因为余杰既不懂戏剧，散文也写得不好。

山东大学博士杨江平评价鲁迅为什么会走红似乎在这里有着一定的隐喻价值，“鲁迅在五四时期的知名度并不很高，但是在‘正人君子’与创造社、太阳社对他的否定中，他的知名度陡然提高了；90年代以来，研究鲁迅的书印数都比较少，可是在世纪末否定鲁迅的声浪中，研究鲁迅的书印数一下子来了。”^①可见，文坛的“骂杀”与“捧杀”自古就不鲜见，新世纪的余秋雨也不例外，在一片叫骂声中，余秋雨的两部散文集《行者无疆》与《千年一叹》印数配合销量直线上升。据统计，这两本

① 高旭东、贾蕾、杨江平、史汝波，21世纪的鲁迅研究三人谈，鲁迅研究月刊，2003.10

书的总印数(含盗版、电子版)总共达到近两千万册,成为中国图书出版史上前所未有的一个奇迹。

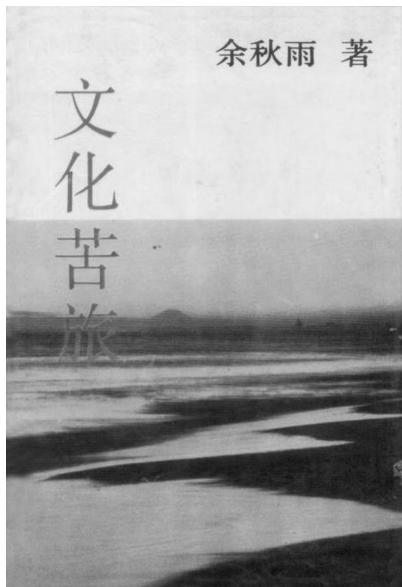
《行者无疆》与《千年一叹》是余秋雨在新世纪与凤凰卫视合作的一个项目。由凤凰卫视出资,组成一个吉普车队,从中国的北京出发,沿途经过陕西、新疆、中东、希腊最后直达冰岛、挪威,目的是系统地考察千年中人类文明的走向趋势与发展轨迹。沿途的行走由凤凰卫视现场直播,余秋雨作为点评嘉宾自然也要随车前行。

余秋雨之前的散文都是围绕着“中国文化”这样一个主题来写,始终未能超脱“自我”的角度上升到“他者”的文化观念当中,建构一种全新的文学意识形态。可以这样说,之前曾独立撰写《戏剧理论史稿》的余秋雨对于世界哲学史、文化史并不陌生,但是只是停留在纸质信息的高度而未能亲身体验。经过多年的积累,余秋雨完全有体验的能力与必要。正因为此,余秋雨才一路走一路写,结合自己平常的积累一口气完成了两部大文化散文集——都是对于世界文化这个“世间话语”的“一己笔触”。

若是单从文学性这个层面来分析,《千年一叹》与《行者无疆》开辟了中国散文写作的另一个境界——即对于“他者”文化的文学表达。之前我们对于“世界”这样一个命题并不知道该如何去表述、理解。对于我们国家之外的世界常常是充满了好奇甚至臆想——看似艰深晦涩的古希腊文化、古罗马文化、文艺复兴文化与中世纪文明,在余秋雨的笔下成为了一篇篇灵动的散文随笔,在阅读审美的过程中又能获得知识,这对于“快餐文化”下的中国人来说无异于是一道精神上的营养大餐。

这里试图以余秋雨新世纪的两部畅销散文集为切入点,系统探讨“散文”这一文体在“新世纪”这个独特的文化历史语境下所发挥的作用与意义。

首先是“历史”与“文化”遇到文学之后文学所产生的变化。之前当历史与文化遇到文学之后所呈现的是两个不同的趋势:一个趋势是文本化,即原本存在的历史变成了文学文本中的内涵——因为历史本身是不可叙述的文本,但在作家眼里,历史上很多大事在稍加润色之后都可以成为情节精彩的历史小说;另一个趋势则是历史与文化的“本我化”,文学在整个过程中所充当的是一个滤光镜的角色,任何历史事件、历史



余秋雨创作的第一部文化散文集
《文化苦旅》，1992年版

人物一经过文学，就会呈现出一种变形——这是文学的特点之一。所谓一千个读者有一千个哈姆雷特，这是接受审美心理学中的“变形”，那么自然而然，一千个作家，笔下就有一千个拿破仑，导致如此的原因，既与作家的写作立场息息相关，也和创作心理学有着必然联系。

余秋雨的散文却很好地消解了这两重问题。一方面，他的散文具备其他文学作品不具备的历史、文化的洞察力。另一方面对受众心理与接受美学颇有心得的余秋雨，对于自己散文的创作，也颇下功夫。

在散文中，余秋雨并不夹杂太多自己的观点、判断与议论，而是将自己的观点与判断搁置到具体描写对象的选取、历史材料的遴选上，以显示出历史散文的公正性与资料的严谨性——好似戏剧中消解了第四堵墙一样，这样的散文读者更容易接受。这一写作方式在《文化苦旅》中，余秋雨只是尝试，待到《千年一叹》《行者无疆》时，其散文风格已然非常成熟，世界性的经典信手拈来，化成其特有的抒情描写形式，铺陈恣肆，读来畅快淋漓。

从文体学的角度来看，余秋雨的散文并非是“纯散文”（Nature prose），而是带有学术理性的探究。他每一篇大文化散文并非是为了抒情达意，而是为了探讨一个学术问题——哪怕这个问题无法探讨，但是至少也构成一次思考的前提。鉴于此，余秋雨自己也承认，“我把我已经想明白的问题交给课堂，因为我是个教授；我把我有可能想明白的问题交给我的学术，因为我还写很多学术著作；我把我永远想不明白的问题交给我的散文。”^①

① 余秋雨，《借我一生》，作家出版社，2005年

这就是为何余秋雨的散文在诸多散文中能够脱颖而出、扬名立万的原因。“言之有物”是余秋雨散文的第一个大特点，这样就避免了之前其他散文的空洞乏味。当然，余秋雨的散文还有一个最主要的特点——大文化散文的时效性。

这是本文立足要探讨的第二个因素，大文化散文缘何会在世纪之交发轫？当然，除了前文所述的“国家主义”、“民族复兴”意识萌芽之外，还有最重要的一层因素，即文化的认同性与文学的认同性呈现出“同质化”的趋势。在余秋雨的散文当中总是不经意地渗透出一种文化的“认同性”，即探讨一种文化张力，而不是为了文学而文学。

世纪之交实际上是一个时间的悖论——年代本身无立场可言，人为划分世纪与千年就像历史造就的国境线分野一样，实际上这与自然地域、民族聚居没有太大的必然关系。但是好求整数是世界上所有人的一个爱好，每到年底就喜欢进行总结，每恰到若干个“十年”、“年代”就要进行纪念，而千年的跨越更是一次盛大的活动——毕竟在上一个千年的跨年时人们尚未有这样的意识。从某种意义上说，这也是第一次系统地从意识形态角度所进行的文化反思。

余秋雨的散文在这个时候应运而生也是适应了这样一个名副其实“千载难逢”的好机会。之前余秋雨的散文所探求的实际上是本土文化本质的变化趋势——譬如中国文化遇到西方文化“侵略”时的状态（《道士塔》）、“自我”文化的规律性发展（《一个王朝的背影》）、中国知识分子的存在价值（《千年庭院》）、中国人对于故乡的文化认同（《乡关何处》）以及文化遇到内在压力时的走向（《苏东坡突围》）等。虽然之后余秋雨也曾效颦过梁实秋的“雅舍”，开始他的“山居”生活，谈人生、谈理想、谈感情……这些“谈”虽然造成了一定的反响，但远不如立足地域或某个文化客体来得快——毕竟历史是不可叙述的文本而生活是可以叙述的文本。鉴于此，之后的余秋雨迅速收手，不得不重捡“文化苦旅”的路数。但困扰余秋雨最大的问题就是：中国文化已经被写得差不多了，一部文化苦旅，几乎构成了整个中国版图。为寻素材，余秋雨于是只有将目光投到了国外——这是《千年一叹》与《行者无疆》为何会在世纪之交出炉并走红的第三个原因。

就余秋雨本人而言，对于中国文化无疑是相当热爱的，但是他对于中国文化百年来所遇到的种种问题甚至困境却有着自己理智的思考与独特的文学表达。之前的华语散文虽有林清玄、陈之藩、董桥、赵毅衡等人的海外随笔，但是这些随笔却是沐浴欧风美雨，对传统文化进行一种隔海观潮般的“审理”，而余秋雨则是立足中国本土文化进行一种求经问道式的“体认”，这是余秋雨散文在写作思想上的最大特点。

20世纪90年代初在散文《道士塔》中余秋雨曾如是感叹：

偌大的中国，竟存不下几卷经文？比之于被官员大量糟践的情景，我有时甚至想狠心说一句：宁肯放在伦敦博物馆里！这句话终究说得太舒心。被我拦住的车队，究竟应该驶向哪里？这里也难，那里也难，我只能让它停驻在沙漠里，然后大哭一场。^①

但是在新世纪的散文中余秋雨不再悲天悯人，也不再以“文化愤青”的姿态呈现在读者面前，而是以一种巨大、宏观的世界观进行全面性观照。除了写作风格走向成熟之外，从行文的思想内涵来看，余秋雨也更加宏大，也更有浓厚的人文情怀。譬如在《行者无疆》的散文篇目《我的窗下》中，余秋雨则以一种更大的包容心来审视他在欧洲大陆所看到的一切：

中国人哪里晓得眼前的“葡夷”身后发生了那么多灾难，我们在为澳门的主权与他们摩擦，而他们自己却一次次差点成了亡国奴，欲哭无泪。可能少数接近他们的中国官员会稍稍感到有点奇怪，为什么他们一会儿态度强蛮，一会儿又脆弱可怜，一会儿忙乱不堪，一会儿又在那里长吁短叹……在信息远未畅通的年代，遥远的距离是一层厚厚的遮盖。现在遮盖揭开了，才发现远年的账本竟如此怪诞。怪诞中也包含着常理：给别人带来麻烦的人，很可能正在承受着远比别人严重的灾难，但人们总习惯把麻烦的制造者看得过于强悍^②。

① 余秋雨，《文化苦旅》，东方出版中心，1992年

② 余秋雨，《千年一叹》，文汇出版社，2000年

矛盾是相互的也是相对的，国与国之间也是如此。“信息的畅通”与否成为了决定历史事件的关键。过去百年之事孰是孰非早已不重要，重要的是如何站在一个新的高度来发现蕴藏在人与人关系中的内在规律。此刻的余秋雨已经有了更高的精神境界，文化散文到了《行者无疆》这里也发展到了极致。笔者以为，从文学史的高度来分析，余秋雨与新世纪的“文化散文”大致有如下几点值得去探讨的深层次含义。

“文化散文”最关键的价值应该是从文学自身出发的一种历史回归，这是新世纪以来文学创作的一个主要趋势。这既是对之前文学创作中“大国家主义”意识形态化的摆脱，也是对于文学规律性的一种自省。与余秋雨几乎同时，大文化在全国各地生根发芽。自1999年起至2005年，《散文选刊》《美文》《散文》《散文百家》《中华散文》这五家散文刊物累计发稿量近万篇，其中有接近两成是“大文化散文”。这对于一个具有数千年散文传统的国家来说，是非常突出的文化表现。当然我们不得不承认余秋雨在其中功不可没，但是这也是一个时代使然也。不但夏英勇、韩晗、素素等新生代散文家尝试着进行文化散文的叙事，就连已然成名多年的贾平凹、张承志、赵毅衡都提起大文化散文之笔，开始了大文化散文的创作。

因早年写散文而声名鹊起的贾平凹，对于文化散文这个“新事物”可谓是驾轻就熟。在散文《走三边》中，贾平凹运用其特有的陕西人的豪爽与大气，与上海的“余秋雨式散文”形成了鲜明对比：

交易会，其场面可谓热闹，有北京王府井的拥挤，却比王府井更气势，有上海南京路的嘈杂，却比南京路更疯野……还有那骡马市上，千头万头高脚牲口，黄呼呼、黑压压偌大一片，蒙民在这里最为荣耀，骡马全戴红缨，脖系铃铛，背披红毡，人声喧嚣，骡马鸣叫，气浪浮得几里外便可听见……更有买卖活羊的，卖主用两只腿夹住羊头，大声与买主议价。汉、回、蒙民却似乎极富有，买肉就买整条，买果就买整筐，末了就直都涌进那菜馆酒馆，大块吃肉，大碗喝酒，要闹到月上中天方散^①。

① 贾平凹，《丑石》（中国当代作家·贾平凹系列），人民文学出版社，2008年

“拥挤”与“气势”、“嘈杂”与“疯野”构成了两对奠定主基调的形容词，“黄呼呼”、“黑压压”、“红缨”、“红毡”这些色彩鲜明的词组所映射的不止是整篇散文的色彩基调，而是贾平凹为了叙事而刻意去营造的一片片泼墨般的渲染与速写。

贾平凹的文化散文粗中有细，精于描写，尤其是以渲染加速写的手段来营造被叙事的语境与场景，余秋雨的散文从这点看要略微逊色。这些知名作家共同为新世纪的散文打造了一道亮丽的风景线。

但是值得一提的是，评论家王尧曾针对世纪之交的“大文化散文”提出了自己的疑惑，并认为这类文体将“走向终结”。从文体学的角度看，“长篇大论的体式，往后转的历史视点，传统文人的内心冲突，自然山水的人文意义，文化分析的手法，知性与感性合一的叙述语言”，这样一成不变的体制，必然促使这类文体的“消亡”；从内涵上看，“大文化散文”未能完成其从“历史”向“公共领域”叙述语境的转换，且作家的“所想”与“所写”是否能够形成一致，也是一个值得商榷、探讨的问题——作家在叙述历史时，很容易“指点江山、评说古人”而丧失了对于自我的认识与反省^①。鉴于此，王尧先生对于新世纪的大文化散文，并不乐观。

我对于王尧先生的观点表示赞同，确实在2005年之后大文化散文逐渐淡出国内散文舞台，取而代之的是生活散文（董桥《董桥文集》）、回忆散文（章诒和《往事并不如烟》）、情感散文（张小娴《永不永不说再见》）等一度也曾占领畅销书市场，且在写作手法、思想内涵上早已不见了“杨朔风格”——但这些散文在某种程度上却能隐约地看到大文化散文的气息——譬如渗透强烈的历史文化观、对于“景语”与“情语”的统一以及在抒情上对于文化冲突的认知态度进行“文本化”归纳等——诚然，一种文体如物质一样，它是守恒的，永远不会消亡。纵然它隐出文学舞台，也会以另外一种形式存在于后来的文体当中，梳理这样一种隐藏着的文学规律，也是文学史书写的关键性所在。

^① 王尧，走向终结的“大文化散文”，出版参考，2004.29

3. 网络文学

如果非要给新世纪文学做一个明确定义的话，那么从传播手段来看，网络传播已然构成了新世纪文学的一个标杆。值得一提的是，《文学报》在2000年2月17日发表了一篇名为《网络文学的升级与希望——网络文学新人新春寄语》的文章，这篇文章在形式上宣告了网络文学的合法性存在与其重要性价值，互联网是继口头传播、纸质媒介之后文学传播学的第三次革命。在新千年到来之际，网络文学终于鲲鹏展翅、一飞冲天。



台湾作家蔡智恒

网络文学在国内的滥觞，当是中国留美网络作家少君的作品。他于1991年4月在网络上发表的《奋斗与平等》是目前所知最早的一篇中文网络小说。随着1998年蔡智恒的长篇小说《第一次亲密接触》在“成大BBS”（台湾成功大学电子公告板）上点击率上千万，顷刻间风靡台岛。次年，大陆的知识出版社买下了简体中文版权，这本书以迅雷不及掩耳之势占领了当时年轻人心中的地位，尤其是书中的一段表白更是被当作网络文学的经典句式被其后的网络文学作者不断借用：

如果我有一千万，我就能买一栋房子。

我有一千万吗？没有。

所以我仍然没有房子。

如果我有翅膀，我就能飞。

我有翅膀吗？没有。

所以我也没办法飞。

如果把整个太平洋的水倒出，也浇不熄我对你爱情的火。

整个太平洋的水全部倒得出吗？不行。

所以我并不爱你^①。

三段式的表白贯穿着两个简单的逻辑——概念代换与否定之否定，结果成就了华语网络文学史上最经典的一段表白与最常用的句式。

德国现代文艺理论家胡果·巴尔（Hugo Ball）认为，在现代文学的语境中，影响文学最大的不是文学观念本身，而是附着在文学文本之上的三重表征性的符号——句式、姿态与文本结构^②。若是从叙事内容自身的含义来说，《第一次亲密接触》并没有太大的悬念设置，在内涵上也沿袭了老的爱情故事——女友因病亡故，男友撰文悼念，《第一次亲密接触》的成功在很大程度上依赖于对于小说结构、语言上独到的创新性。譬如说诗歌一般的分层段落性叙事，智性率真的语言，让这部长篇小说具备其他作品所不具备的文学风格。

1999年，“榕树下”网站正式开始运营，这标志着中国网络文学的写作进入了正规的体制化当中。2000年2月《文学报》上的那组文章，更是被文学史界当作是“网络文学的第一篇檄文”来进行研究评论。

当时的广东省作协评论部主任谢有顺在这篇文章中如是定义网络文学：“网络文学在艺术上还显得粗糙、随意，模式也还显得单一，它远远不能满足人们对美的更高要求。”

网络文学真正发轫并创造巨大的影响是在21世纪初。2000年，一度在网络上引起较大轰动的青年作家安妮宝贝（原名励婕）创作的小说集《告别薇安》一时间在中国图书市场引起轰动。安妮宝贝的作品除了明快细腻的行文风格令人难忘之外，其独到的内容也是诸多青年男女热衷去关注的对象。

“小资”成为安妮宝贝小说中的一个主题。从这个词汇的滥觞来看，“小资”即小资产阶级，也即小布尔乔亚（petite bourgeoisie），最早出现在现代性萌芽的19世纪，这是在早期现代性、全球化命题下随之产生的一批特有的人群——他们拥有稳定的收入，服从工业社会的精神秩序，向往西方思想生活，追求内心体验、物质和精神享受。恩格斯在《德国维

① 蔡智恒，《第一次亲密接触》，知识出版社，1998年

② Hugo Ball, Literature version and ideological form, Desires Press, Marseilles, 1980

护宪法的运动》一文中如是定义并批驳“小布尔乔亚”这一特有的阶级：

这个阶级（指小资产阶级）在它还没有觉察出任何危险的时候，总是吹牛，爱讲漂亮话，有时甚至在口头上坚持最极端的立场；可是一旦面临小小的危险，它便胆小如鼠、谨小慎微、躲躲闪闪；一旦其他阶级郑重其事地响应和参加由它所发起的运动，它就显得惊恐万状、顾虑重重、摇摆不定；一旦事情发展到手执武器进行斗争的地步，它为了保存自己的小资产阶级的生存条件，就预备出卖整个运动，最后，由于它的不坚决，一旦反动派取得胜利，它总是特别地受欺骗和受凌辱^①。

恩格斯在这里对于“小资”的定义是贬义的，但是却一针见血地指出了“小资”的一个基本特征：看重生活，本质软弱。这是小资产阶级最大的一个特点，反映到文学当中就是文本中常常充斥着风花雪月、无病呻吟的句式——这在19世纪英国文学与20世纪上半叶中国“新感觉派”小说中时常能见到，他们或许是“小资文学”的鼻祖。作品中过于细腻的描写，过多的内心表达，结果导致作品丧失了最关键的可读性。华丽唯美的语言无法搭建一个叙事



安妮宝贝

的小说王国，畸形放大的个人感觉并不能替代大众阅读的心灵感受——须知写作心理与阅读心理本身就是两个互补的概念。

进入新时期后，“小资”一词得到了重构，并被赋予了新的内涵。在这里，“小资”不再是资产阶级的附属，而是新经济模式下、全球化语境内的一种“新人群”及其生活方式，他们与之前的“小资”类似——都拥有稳定的职业、较高的学历与较开放的生活意识，但是中国与西方有着截然不同的语境差异，作为实行对外开放市场经济政策才三十年的中

① 马克思、恩格斯，《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1955年

国，绝大多数“小资”都与西方世界的“小资”有着较大的差别，他们既有着中国传统意识的保守，也有着试图与世界接轨的开放，既热衷于物质财富与精神消费，也有着中国传统知识分子的信念，他们看重今日，不看重长远目标。安妮宝贝所描摹的，正是这样一群被称之为“小资”但又与西方“小资产阶级”有着语境差异的新兴人群。

在《告别薇安》中安妮宝贝这样描写：

他挤在下班的人潮中，涌进地铁车厢。微微的晃动中，车厢里苍白的灯光照亮黑暗的隧道。他四处观望了一下。突然感觉她也许就在他的身边。是陌生人群中的任意一个。车厢里的年轻女孩，很多是Office小姐。一律的套装和精致的妆容。但是他感觉她不会是这一类。她在网上似乎是无业游民。无所事事的散淡样子，而且常常深夜出现。

他想如果她在这里，她会辨认出他。一个固守自己生活方式的男人，穿棉布衬衣和系带翻绒皮鞋，平头，用草香味的古龙水。也许她正在暗处发笑。但是她不会上来对他说你好，她只是暗暗发笑。

因为开始留心，他才注意到那个女孩的存在。

每天早上，她都和他在同一个站台上，等不同方向的一班地铁。短短的一段时间里，她在那里和他一样的神情冷淡，带一点点慵懒。她穿宽大的洗旧的牛仔裤和黑色T恤，瘦瘦的手腕上套一大串暗色的银镯。头发漆黑浓郁，光脚穿绕着细细带子的麻编凉鞋。她喜欢斜挎一个大大的背包。有时从那里扯出一副耳机，塞着耳朵。听音乐的时候，她的脸色显得更加的疏离和冷漠。他一直想知道，她听的是否是帕格尼尼^①。

过于细腻的描写，充满时尚与个性的语汇，甚至带有自我“向内转”式的自说自话构成了安妮宝贝的行文特征。当然，女性特有的敏感是安妮宝贝能够有超然细腻感悟的前提，但是在她的文字中我们仍然能隐约地看到“日本新感觉派”代表人物横光利一与川端康成、“法国新小说派”的杜拉斯以及20世纪二三十年代中国“颓加荡”的唯美主义风格的

① 安妮宝贝，《告别薇安》，南海出版公司，2000年

影子——值得一提的在于这些写作风格都是在现代主义与象征主义的双重影响下，对于资本经济、工业社会的“异化”影响所进行文学反思时而形成的。就安妮宝贝的写作风格来说也是如此。

2001年，中国的网民超过了2650万人，这是一个极其庞大的数字，几乎相当于一个欧洲中等国家的总人数，网民的激增同时也促成了网络文学的火爆。在《告别薇安》畅销的第二年，网络写手今何在的长篇小说《悟空传》引发了前所未有的网络文学风潮。顷刻间一时洛阳纸贵，该书竟成了一部在当时叫座但不叫好的奇书。

《悟空传》并不是一部严格意义上的纯文学作品，苛刻地说，它只能算是一个文本，而这个文本是否携带着文学意义则又是另一个话题。在很大程度上，《悟空传》构成了当时中国青年人的一种世界观与认识态度。文本中语句游离，结构混乱，但是打动人心的并非是这些看似无厘头的语言秩序，而是利用看似“碎片化”的语言来解构当代人的生存困惑与存在语境。作者力图以“孙悟空”这样一个既顺从也叛逆、亦庄亦谐的小说角色的视野来诠释当代社会的“心理危机”。

苏州大学副教授杨新敏曾撰文指出，“《悟空传》的主题成为人们争论最为激烈的一个方面。有的人认为，其主题是写爱情的，唐僧、八戒和悟空的爱情它都写到了；有的人认为其主题是写理想与现实的矛盾的；有的人认为其主题是对秩序的颠覆，它对现存的秩序做出勇敢的质疑；还有的人则认为，它写的是关于本我与存在的命题，是关于‘我是谁，我从哪里来，到哪里去’的对于存在的追问。”而杨新敏认为这部小说最大的主题在于“对自我的体认”，即对“本性”的弘扬。其理由在于整部小说的结构是“进入秩序、去蔽清障、价值重估与追求卓越”这四个章节组成的，类似于中国传统诗学中的“起承转合”四个环节^①。

对“本性”的弘扬并非是《悟空传》所独有的特色，可以这样说，刚开始的中国网络文学都存在着对于自我“本性”的张扬，当因为体制、规模与结构导致国内的出版机构不足以应付写作者们的写作热情时，网络为大家提供了一个很好的平台。在这个较为自由、开放、宽松的平台

^① 杨新敏，本性比所有的神明都高贵——今何在《悟空传》的一种解读，南京邮电学院学报（社会科学版），2005.2

上，作者与读者的距离一下子就拉近了。

如果说《第一次亲密接触》是“感性”阅读、《告别薇安》是“知性”阅读、《悟空传》是“智性”阅读的话，那么2003年网络写手慕容雪村出版的长篇小说《成都，今夜请将我遗忘》则是一部“本性”阅读的著作。

小说的主人公“陈重”是一个混迹成都的社会青年，受过本科教育，与其他青年人一样在公司里打工。但是他却“在物欲横流的城市中一点点沉沦”，他“沉醉于放纵的生活，蝇营狗苟，斤斤计较，与上司和同事勾心斗角……与最好的朋友时远时近，甚至勾引对方的未婚妻；他爱自己的妻子，却不知道珍惜”，到了最后“一切美好的东西都被戳穿了，陈重在灰色的天空下开始质疑人生”——陈重就是这样一个处于高度物质化、资本化社会中被“异化”的小角色，他一人之不幸实则是对整个社会群体遭遇的审理与体认。

当然，这部小说与十年前曾经一度热门的《废都》一样，因其中“颓加荡”的性描写而引发巨大的争议。前者是在禁毁后仍被盗印数百万册，而后者则在互联网这样一个较为开放的虚拟社会中赢得上千万次的点击率。这部小说的主题是沉重的，其“遗忘”与《废都》中的“废”有着共通之处——后者之“废”在于人的精神荒漠，而前者的“遗忘”则在于人的情感冷漠，前者远比后者更为直接、可怕。

值得注意的是，之前的《悟空传》是一种事关存在、生命与哲理的宏大叙事，这层叙事的表征则是“大话”，譬如电影《大话西游》，其具体的写作手法就是戏拟、模仿与定向地细节夸张。在《成都，今夜请将我遗忘》中，慕容雪村也将这种写作思路渗透到文本的结构当中：

大四最后一学期，校园里充弥着末日狂欢的气氛。情侣们面对渐渐逼近的聚散离合，或笑如春花，或泪如雨下，但都不肯放过这日落前的时光，像疯了一样在情人身上消耗最后一袋精力，招待所外飘荡着宛转嘹亮的呻吟声，小树林里丢满各种口径的避孕套。大家去向已定，未来宛在眼前，却又看不真切，欢乐的表情掩饰不住每个人焦灼的心理。王大头整日泡在酒缸里，老大每到下午，就骑自行车狂奔到一个小镇上看黄色录像，陈超学会了泡妞，天天到工学院瞎混，穿着花马甲打台球，满

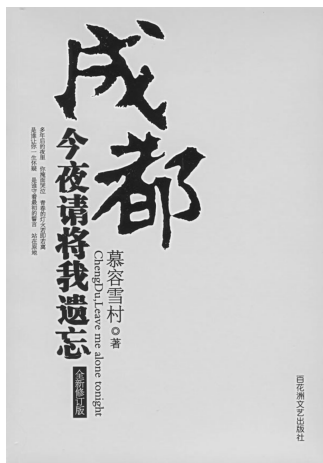
嘴的污言秽语。那段时间我们都忽略了李良，他第三次失恋后，变得异常消沉，工作也不联系，每天蓬头垢面地只顾打麻将，家里寄来的那点生活费输得净光，还欠了一屁股债。我劝过他几次都不听，还骂骂咧咧地表达他对生活的疑问：“他×的，你说活着有什么意思？”

……那时离毕业只有一个月。齐妍已死，我们眼睁睁看着那堆美丽的血肉渐渐远去，06宿舍的张军早变成了飞灰，月光冷冷地照着那张空荡荡的床。我走过长长阴暗的楼道，心里有种异样的敬畏。

我好长时间没去他家了。想想人也真是虚伪，那层纸不捅破，大家就是好朋友亲兄弟，一旦说出真象，就立刻咬得鲜血淋漓。恩爱夫妻也好，生死之交也好，谁能知道在山盟海誓背后，你怀中的那个人在想些什么？^①

慕容雪村用老辣的笔触直逼“当代人”的存在危机——理想、信任与生命的终极价值。正如德勒兹所说，当代人的最大问题不是战争，不是资本流动，而是人与人之间因为环境、格局的变化而发生的“去本质化”——当“人”的肉体与灵魂受到各种挤压时，出于一种应激反应，人自然会向原始的“本我”堕落，陈重的堕落便在于此。

沉沦、质疑、反思，继续沉沦……慕容雪村仿佛打开了一个潘多拉魔盒，“现代人”在“道德焦虑”与“生命体验”中艰难地寻找着自我的定位。“性”成为了减压的手段，而高尚与道德在整个生命的存在意义面前轰然坍塌。陈重的妻子赵悦在小说中也是一个被“异化”的角色，一方面温柔善良，一方面也重利轻义，最后赵悦与陈重发展到互相出轨，互相挑战道德的底线——这与王安忆在《米尼》中所



《成都，今夜请将我遗忘》

① 慕容雪村，《成都，今夜请将我遗忘》，百花文艺出版社，2003年

叙述的一样，“人”在异化之后已经不成为人了。

这部小说中实际上有两个叙事者，且都是“不在场”的。一个是传统意义上的道德标尺，一个是现代社会因资本流动而发生的欲望主义。前者认为精神是超然的，而后者则认同生命的存在意义大于一切。前者存在于小说的主人公的潜意识当中，陈重无法容忍赵悦的背叛，赵悦面对陈重的不负责任也是深恶痛绝——但是后者则以一种嬉皮士的状态存在于他们每个人的精神当中，“鸡巴指挥大脑”是陈重对自己的评价，冲动的性欲成为自己行动的主导，无疑这又是与传统意义的道德背道而驰的。

毋庸置疑，《成都，今夜请将我遗忘》当是中国网络文学的里程碑式的作品，它颠覆了之前网络文学风花雪月般的无病呻吟与大话狂欢式的无厘头，取而代之的是新写实主义的强烈反思与为底层社会而承担的叙事责任。从写作手法来看，这部小说从文字到内容上都相当成熟，并且具备同时代小说难以企及的文学张力，成为新世纪中国文坛上不可多得的现实主义佳作之一。

网络文学之所以成为当代中国文坛上的一朵奇葩，在很大程度上，它与当代中国的知识生产状况与大的文化背景，有着非常必然的联系。

首先从文学传播学的角度上看，每一次传播技术的革命，都能引发文学的革命——口头叙事转向纸质叙事引发了从史诗神话向作家作品的过渡；而纸质文本的叙事过渡到印刷文本则意味着作家的作品开始走向大众传播；互联网的出现无疑为当代作家提供了一个可以承担叙事的新空间——在这个空间中，时间与空间几乎都被消解，本身不在场的文学传播变成了在场的文学生产与文学消费，这是互联网催生网络文学的关键之处。

作为一部传统的文学作品，它的信息传播与受众反馈相对周期较长，成本较高。作为信息发送者的作家本人很难通过自己的作品与读者进行交流，于是就有许多作家将自己的电话、地址或电子邮箱写在书的封底，以期获得读者们第一时间的反应，以便自己有所提高。但是在一个“命名”与“隐私”相对危机化的后现代时期，作家这样做很容易招致诈骗、骚扰等违法犯罪行为。但是互联网上的书写却能很好地规避这种

风险。

这就是其次的一个问题——为何许多传统意义上的作家都“触网”，譬如陈村长期在天涯、小众菜园等网站上激扬文字，引发大量粉丝跟随；邱华栋、虹影、陈应松等作家则开设自己的博客，与网友即时交流心得体会；赵毅衡、余秋雨等学者型作家更是建立属于自己的网站，开设留言板、日常动态等消息，供读者沟通使用。



余秋雨的博客

一方面，网络作家出版小说，进行传统化写作；另一方面，传统作家主动触网，将自己置身于网络语境之下。这两者实际上是一对悖论，但两者并没有发生冲突，而是意图去寻求建构一个交叉点——目的都是为了在既获得广泛认可的前提下，又能获得更多的信息。用法国文论家皮埃尔·布迪厄的观点看，就是写作者们一起在“文学场”这个场域中意图分享更多的文学资源，从而站在文学体系的金字塔顶端^①。

在2003年新浪网开通博客业务、榕树下实行收费制度之后，网络文学进入了第三个阶段，笔者将其列为“网络文学的终结”或是“后网络文学时代”。从表征上看，以郭敬明等为代表的青春文学，以沧月等为代表的奇幻文学，以蔡骏、南派三叔等为代表的惊悚文学，逐渐将传统意义上的网络文学取代，尤其是年轻人从对网络文学的追崇重新回归到对纸质文本的热爱，网络文学作家不得已向青春、奇幻、惊悚等流行文学转移。

但是从本质上看，这却是出版商、作家与读者三者之间利益均衡的结果——这是将要提到的第三个问题。随着国内图书市场“产业化”导致重商主义的泛滥，加上电视、手机等新媒体的进入，互联网在2003年之后由文学文本的载体变成了意识形态传播的媒介。我们既可以说这

① 韩晗，电子传媒下文本的分裂与再生，中国社会科学文摘，2008.7

是网络文学的成熟，也可以认为这是抛弃网络文学本质之后的一种返祖——其反映出现象就是已经有很高知名度的作家逐渐触网，成为网络文学写作的中坚力量，但在网络上获得很高点击率的作品再也不会受到出版社的青睐——“博客出版”在2004年遭遇到惨烈的滑铁卢，用评论家王小峰的话说，“凑热闹是一回事，上网又是一回事，掏钱买书更是另一回事。”^①

4. 阿来与全球化意识下的民族文学

“民族文学”的滥觞，当是德国思想家、文学家歌德的定义。为了厘清“民族文学”与“世界文学”两重概念，他指出，“世界文学”是众多“民族文学”的汇集，并不是一种独立的文学形态。换言之，“民族文学”构成了“世界文学”这个大集合中的某些子集。

比较文学理论认为，“民族文学”又译为“国别文学”、“国家文学”。梵第根（Paul Van Tieghem）在《比较文学论》（1931年）中，将文学研究按地域的不同分作民族文学、比较文学和总体文学三种，其中民族文学，对照其他两者而言，是不跨越国家界限的文学研究，即研究一个国家的文学。在一般意义上，民族文学指文学实体，不指研究方法或范畴。它是一个国家或民族长期形成的独具特色的文学^②。

就我国而言，“民族文学”这个定义有着特殊的含义。在1949年之前，中国文学体系中并没有少数民族文学这个组成，大多数文学史研究者在编撰文学史时，都不自觉地以汉文学史作为书写对象，尤其是强调一种做文章的“传统”——即从文本自身的文体学来考虑，而不是从写作者的外在语境来考量，而对于作家自身“民族身份”的理解与认同，却不甚了然，结果导致文学史的观念被一种命名为“传统”的统一惯性所控制——宇文所安在《过去的终结：民国初年对文学史的重写》一文中提到的，这种统一性的倾向在认为自己是保存“传统”的人们身上尤其显著，好像这“传统”是某种一旦达成便亘古不变的协议。

^① 韩晗，大众传播、商业出版与后现代性受众分析——对“博客出版”诸问题再反思，出版广角，2008.10

^② 梵第根著，戴望舒译，《比较文学论》，上海商务印书馆，1937

久而久之，作家、评论家与文学史学者对于作家的“民族”身份也不甚关注。直至1955年3月，蒙古族年轻作家玛拉沁夫终于觉察到历来中国文学史存在少数民族文学“缺位”这一现象，于是便向中国作家协会的主要领导茅盾、周扬与丁玲致信，提出中国是个多民族的国家，中国文学是多民族的文学，中国文学的繁荣发展必须是多民族文学的共同繁荣和共同发展。中国作协主席团给玛拉沁夫复信说：主席团认为你的意见是正确的。并专门为此召开了座谈会并落实了很多具体的措施，大大促进了少数民族文学创作，经过十多年的共同努力，在“文革”到来之前，少数民族文学已经初见规模。

1980年1月，历经文革的玛拉沁夫受到国内良好的政治局面和文学形势的感召，再一次就少数民族文学问题给中共中央宣传部写了一封信。信里表示，文革结束后，内地的文学形势非常好，但反观少数民族文学还是一片沉寂，希望中央更多地关注少数民族文学创作，没有少数民族文学的繁



笔者与玛拉沁夫先生的合影(2005年)

荣和发展就不会有整个中国文学的繁荣和发展。在此之后，少数民族文学终于被完全、彻底地提到中国当代文学的视野当中来，并形成了带有中国风格的少数民族文学体系。为了叙述方便，无论是官方还是民间，都将少数民族文学简述为“民族文学”。^①

值得一提的是，在许多“主流”(或核心)的评论家、文学史家们看来，中国的少数民族作家作品几乎从未进入过他们视域的核心，而是一直在边缘流动——这仍是一个无可回避的老问题，即使是20世纪80年代的“重写文学史”，也未能将这个问题提及到日程之上。就对少数民族作家作品的认同而言，诸如沈从文、张承志、老舍等作家，无疑影响巨大，但是囿于评论家们的眼光与批评角度，作家的少数民族身份并不为大多

^① 明江，为了少数民族文学的第二次“上书”——访蒙古族作家玛拉沁夫，文艺报，2008.3

数普通读者所知晓，甚至在最近几年评论界还对沈从文的少数民族身份有过争议。究其原因，还是在于叙述语言的“汉语书写”问题。

所谓汉语书写，实质上所表露的是少数民族作家面对主流文化尤其是图书产业化的一种妥协——就像要在国际上获得文学大奖就必须将作品翻译为英语或是法语一样。乔姆斯基认为，20世纪中晚期以来，世界上最大的帝国主义不是资本流动，而是语言。虽然国内为了扶持少数民族文艺，也曾一度出版过各类民族语言的著作，但是远远不能和汉语作品相比。少数民族作家的影响，迟迟未能进入主流核心。

少数民族作家张承志曾提出“文明内部的发言”、“文明代言人”这些概念，指出“文明内部的发言”原则是尽力把对文明的描写和阐释权交给本地、本民族、本国的著述者。作为一个汉语书写者，当他从事少数民族题材的创作时，明确这一点非常重要，即如何用汉民族的语言（语言）来进行本民族的情节叙事（语言），使其两者之间可以形成一个沟通的可能。

及至2000年10月18日，代表国内长篇小说最高成就与影响新世纪的茅盾文学奖揭晓，藏族作家阿来的长篇小说《尘埃落定》一举获得该奖——这是继回族作家霍达之后，第二个荣膺该奖的少数民族作家。《尘埃落定》随之登上了当年的畅销书排行榜，阿来当仁不让地成为该奖历史上最年轻的获奖者。《尘埃落定》英文版权以15万美元（约125万元人民币）的价格卖出，且该版的《尘埃落定》只



作家阿来

限在加拿大、美国、印尼发行。在其他英语国家如发行该书，筹码远远不止百万元。除此以外，《尘埃落定》的法语、荷语、德语、葡萄牙语等15个语种的经纪合同也在数年前早已签订。

如果说新时期少数民族文学的亮点是霍达、张承志的话，那么在新世纪的文坛上，阿来绝对是一个值得大书特书的文化坐标。《尘埃落定》一跃站上了各大书城的排行榜头名，甚至连当时余秋雨的《行者无疆》都

一时无法匹敌。有评论家称，阿来不但为藏族作家增了光，也成为五十年中国少数民族文学酝酿而发的一个骄傲。更有评论家不吝赞美：千禧年茅盾文学奖获奖者何止数位，但唯一记住的就是阿来。

《尘埃落定》是一部神奇的文本，也是新时期中国文学史上的一朵奇葩。作者在书中以第一人称叙事，小说中的“我”是一个阿坝地区土司的二少爷，虽家境富足但生性愚钝。国民党黄特派员进入土司山寨以后，怂恿老土司种罂粟，一年暴富。但二少爷却在此强烈建议种麦子，结果意外的是第二年灾荒，土司家因为拥有大量麦地而成为当地土司之冠。二少爷也收获了自己的爱情。

在灾荒中二少爷并未囤积居奇，而是主动开仓放粮，公平交易，故深得民心。黄特派员见风使舵，主动投靠到二少爷门下，为二少爷的领地建立了现代税收体制，开办钱庄，二少爷的领地成为当地唯一的一个现代化小城镇，但是却招来了其他土司们尤其是家族大少爷的嫉妒。

正当大少爷准备对二少爷下手时，解放军的炮声击碎了这些土司们的官寨。五十年后，二少爷已经成为一位德高望重的长者。他面对自己曾经生活过的官寨——现在已经是重要的风景旅游区，双手合十，祈祷美丽的家乡吉祥如意。

这样的故事出现在中国文学史里，尚是第一次。可以这样说，正因为这部小说的全新题材与令人耳目一新的文化背景，加上作家本身纯熟的叙事技巧，为这部小说增色不少。

该书出版后，有评论家认为，60年代出生的阿来明显受到80年代拉美魔幻现实主义的影响，因为这部小说处处都弥漫着马尔克斯以及聂鲁达式的神秘魔幻主义色彩。其实这也是为何在《尘埃落定》之后以阿来为代表的“少数民族文学”会遭到热捧的原因，甚至连事关少数民族文化的文本也被读者们趋之若鹜——《穆斯林的葬礼》被反复再版，《藏獒》荣登畅销书排行榜，《狼图腾》受到巨大争议，《茶马古道》成为央视的重头大戏，连通俗到以鬼故事取胜的《藏地密码》都成为众多电子书青睐的对象。若是细细看，我们会发现一个问题——作家究竟是什么民族已然变得不重要，关键在于小说中的叙事内容事关为何。这就是近年来少数民族文学发展的一个重要趋势，也是评论界、文艺理论界所重点关注

的问题。受众在内容为王的前提下，很少去顾虑到文本作为另一层隐喻下所包容的一种意识形态或作家身份，因为在畅销时代，小说的力量并不是被文字、叙事或结构所带动，而是被情节与语境这两种带有巨大张力的内在原动力所生成。即读者不再去关注小说在“怎么写”或是“谁来写”，而是“写什么”。

厦门大学教授贺霆曾有一段论述新世纪青年对少数民族地区（尤其是西藏）的认识，实际上从社会人类学的角度上剖析了在内容为王的畅销时代，《尘埃落定》受到追捧的根源何在：

西方对西藏的乌托邦想象当然不能规训我们（汉人——尤其是“小资们”——也开始憧憬西藏，但其中有多少来自内心，有多少来自西方的品味？），但对这一乌托邦的解构，同样也不能解脱我们。（扪心自问，西藏是否仍然代表蛮荒、落后？藏人是否仍然愚昧、危险？喇嘛教是否仍属迷信、欺骗？而我们汉人是否仍然以拯救者、统治者自居？）了解西方人眼中的西藏，也许能更丰富我们对西藏进步的想象，毕竟，意识形态的胜利与工业化并不是人类社会福祉的全部。^①

贺霆所说的“乌托邦”想象当是一种存在于大多数读者脑海中的“幻象”——对于一种异文化语境，大多数读者自然是陌生好奇的。尤其是在工业文明发展到了当下，更多的年轻人虽然拥有很高的学历，但是作为小说文本的受众，他们并没有足够的社会学知识，在大多数青年人的眼里，《尘埃落定》实际上是一册风景简介，是一本关于阿坝地区的旅游指南。诚然，在这部书出版以后，一向闭塞的阿坝竟成为中国诸多旅游热门景区之一——在阿坝地区马尔康县的卓克基镇甚至还人造了一个“尘埃落定主题公园”，“景区以《尘埃落定》内外场景为基础，再现藏区土司工作、生活的旅游服务项目，占地6800平方米。

本文对于少数民族文学的论述，有别于其他作品对于“民族文学”的论述，笔者拟从后殖民主义与东方主义的角度，来分析全球化、现代

^① 贺霆，换个角度看火炬事件，环球时报，2008.7.30

性语境下“少数民族文学热”的原因，以及这种“热”对于新世纪以后文学史的影响将体现在何处。

首先，这种“热”的原因并不是一朝一夕的突然爆发，也不是某书商、某出版社的刻意造势，其大背景在于广大中国人对于多民族观的新的认同。在新世纪之前的1997年、1999年，香港、澳门相继回归，中华人民共和国又适逢五十周年大庆，国内的国家主义、民族主义思潮涌现，反映到文学上就是对于“盛世”的幻想。但是按照《中华人民共和国宪法》的规定，以及海内外中国人的认同，少数民族地区无疑也是中国的一个重要组成部分。那么意图在精神上建构一个“宏大盛世”的前提则是将这些少数民族自然也一并包括在内。但是由于文化、语言的不通，兼之地理偏远，即使对少数民族感兴趣或是想将其进行一番研读，也没有很好的资料可以查找。再加上诸多民族有自己的禁忌与习俗，纵然一些汉人想对少数民族有所了解，也出于种种原因而只能“远观”。

阿来的《尘埃落定》为大多数汉族人（或是华语文本的阅读者）提供了一个前所未有的优质文本——大家可以毫不费力地将藏族土司家族的一切已知的或未知的故事了如指掌，一部小说可以毫不费力地将一个民族原本神秘艰深的文化、传奇故事变成一个相对简单的叙事文本，这就是《尘埃落定》的力量所在。

其次，近年来“民族文学”的发展趋势实际上是朝着“全球化”的走向，即是按照“族裔文化→汉语文本→世界文学”的发展轨迹前行的。而从族裔文化向汉语文本的过渡，则必须倚靠通晓汉语的本民族作家来完成。那么，新世纪的“民族文学”实际上是一个世界性视域下的民族文学。

后殖民主义代表学者法依认为，当一个民族拒绝被“全球化”同化时，那么它自身就会陷入到一种近乎原始的“封闭”姿态。虽然法依本身批判全球化所带来的问题，但他却无力对抗“全球化”的来袭——他也客观地一语道破了全球化成为世界各民族意图求生存发展必经之路的真理性。在这样一个宏大的语境下，阿来用汉语写成的族裔文化文本之所

以在海内外畅销不断，也就不难理解了^①。

当《尘埃落定》作为一个特定语境下的汉语文本被获得应有的关注时，我们还应该关注的是后殖民语境下大众传媒作为另一种力量的干预。这也是在20世纪七八十年代之后，后殖民主义继殖民主义与新殖民主义兴起之后的原因之一。族裔文化（当然也包含其他异质的文化）作为影像化、文本化或信息化的一种充斥在大众传媒的内部，使其伪装成为一种可供大众消遣、娱乐的对象，从而丧失了自身应有的文化张力。从这点来说，阿来的《尘埃落定》实际上既弘扬了族裔文化，同时也将族裔文化“异化”了。



阿来笔下阿坝藏族地区的民风民俗令人神往

之所以这样提出批评，完全是出于客观公正的考虑。可以说，阿来的《尘埃落定》不止是新时期、新世纪汉语文学的一座丰碑，更是中国现当代文学史上一部理应写入史册的作品。但是任何事物都是两面性的——这部小说同时也将阿坝地区的土司文化“文本化”了。历史、文化实际上都

是不可叙述的文本，若是被作家搁置到文本内部进行一种梳理、叙述，那么势必会导致文化自身的“异化”。作为流传千年之久的藏传佛教、土司文化与神秘而又独特的藏区风俗，绝非阿来数十万字的小小说可以概括。但是在大众传媒的刺激下，以及后殖民时代对于族裔文化的猎奇心理，很容易导致大众简单地认为藏区的土司文化就是如此——文化被文本化的结果就是削弱了文化的内部张力，原本厚重博大的文化结果成为几张薄薄的纸页，若是力图还原真实的“文化”，那么少数民族作家仍需努力去开创新的领域与新的局面。

最后，值得注意的还在于新世纪少数民族文学写作的“瓶颈”。中国

^① 法依，《黑皮肤，白面具》，译林出版社，2005年

总共有五十五个少数民族，对于少数民族文学国家一直是大力扶持的，仅仅只有以阿来、霍达、叶梅、张承志、乌热尔图、扎西达娃与丹增等为代表的少数作家脱颖而出，这是不合理的。但是他们始终未能如阿来一样进入畅销书排行榜或是在影响力上与汉族作家相抗衡——虽然他们的写作水平与文字张力早已远超许多同时代的汉族作家。笔者以为，制约新世纪少数民族文学发展的“瓶颈”的原因有两个。

其一，“少数民族作家”仍然受写作身份的制约，对于“汉语文学”的规律性并没有获得很好的把握，或者说，对于汉语受众的审美接受心理并未很好地掌握。作品过于“身份的自我化”是少数民族作家在当下创作的瓶颈之一。创作一个文本时，其接受对象实际上是广大汉语受众，甚至英语、法语受众，而不只是自己的少数“族裔受众”。文本中的语言尽可能地通俗化，在描写各类神秘符号、宗教仪式与意识形态时尽量通俗化、简单化是少数民族作家应该去实践的文学工作，而对于受众们普遍青睐的情节则应该予以精心结构，这当是少数民族文学在新世纪应该突破的第一个瓶颈。

突破这个“瓶颈”的方式有很多，笔者以为，近年来西方盛行的“后殖民”的写作模式对于我们当下少数民族文学创作，是有着启发性意义的。即作家们勇于做一个“对话者”，试图以自己的笔触与自身所处的大语境进行对话，所产生的文本，并非是自己内心的自我流露，而是作为一个文学文本，放置在所处文化冲突之下的精神产物——即少数民族作家的视域不应再单纯地从“自我”出发，而是将“自我”与“他者”进行文化比较，完成一次文化冲突、思想激变下的文学书写。

摩洛哥作家塔哈尔·本·杰伦（Tahar Ben Jelloun）曾有这样的论断——他于1987年出版的《神圣的夜晚》，该书用法语而非本国语言进行文学创作。就此，他解释说：“我无法用阿拉伯语写书。我虽然掌握这门语言，但不能借助它搭建起一座形象传递的桥梁。我对法语的使用方式也和通常的法国作家不同。我笔下的法语是一种‘阿拉伯’化的法语，富有东方风情。”^①

^① Tahar Ben Jelloun, *Narrative, Fiction and Language*, Yale University Press, 1988

“言说”在这里变成了一个有趣的工具。可以这样说，作家自身的文化背景构成了结构主义文本中的“言语”，而“汉语书写”则成为整个语境中的“语言”。当以“语言”为现象去探求“言语”与“语境”的本质时，所产生的文学意义，远远超过了单纯以“言语”向“语言”过渡时文本所带来的审美效能。

其二则是对于“文学”自身的认同性。可以这样说，相当多的少数民族作家作品仍然是在依靠政府赞助、基金会补贴出版的，实际上这并不利于“族裔文化”的传播与保留。作为一种原本就不为大多数人所知的“族裔文化”，若是再被更不为人所知的外在体系、结构所包裹，那么这种文化的存在意义也就只限于自我的内部传播。这样反复传播，导致的结果就是“族裔文化”与作为载体的文本相互依存，最后仍然不得不“原地踏步”。

当然，这个“瓶颈”需要评论家——尤其是主流评论家与作家们共同努力，才能突破的。凭心而论，评论家中精通后殖民主义、族裔文化的并不在少数，但是他们却未能很好、很认真地将目光聚焦在我国少数民族作家作品之上，而是盲目地将研究视域投向到拉美、印度、非洲等国的“族裔文学”。受到主流评论家青睐的少数民族作家也就仅有阿来、张承志、叶梅、霍达等少数几位。

如果说五十多年前，玛拉沁夫先生向中国作协上书，要求政府扶持少数民族文学事业是从“文学史”的角度来声明少数民族文学事业的话，那么时隔五十多年的今天，“少数民族文学”亟需突破的“瓶颈”则应从“文学评论”与“市场关注”的角度来强调少数民族文学参与的重要性。当然，事关少数民族文学研究、评论的学术期刊、专家学者与出版社在这五十多年里仍有着令人瞩目的发展，但是与汉族作家的受重视程度相比，这个发展仍然缓慢了些。须知文学评论、文学理论研究的滞后，对于一种具体文学范式的发展是非常不利的。

阿来的《尘埃落定》之所以受到评论家们的关注，除了文本自身独有的影响力之外，作为作品本身的“文学”认同性，对于市场的切合性，仍然是不可忽视的。少数民族作家一方面需要评论家们的“把脉”，自身仍需要“调理”，只有这样内外因同时起作用，才能有力地突破这个属于

大家共同的“瓶颈”。

综上所述，少数民族文学作为“文学”的一种，文学为其内容与逻辑内涵而存在，而“少数民族”则是其存在形式与结构而已。那么少数民族文学的最大意义则体现在少数民族如何在“文学”这层语境中进行表达与叙事。对于文学的认同，实际上是对于文学性——即文学传播关系在新语境下的一种全新认同与全面审视。

这是新世纪以来少数民族文学创作呈现高峰时，暴露出的两个制约其迅速发展的瓶颈——一枝独秀的阿来更是暴露出了其他作家所存在的症候与问题。可以这样说，新世纪的少数民族文学，遇到了之前从未遇到过的机遇与挑战。

当然，无可否认的是阿来确实凭借《尘埃落定》弘扬了不为人所知的藏族文化。少数民族文学在21世纪全球化、现代化的时代能够如此大放异彩，这也是之前老一辈少数民族文学家、理论家们没有想到的，无疑，这是少数民族文学在新时期文学中取得的巨大胜利。

从2000年至2002年这三年里，中国大陆的文学实际上延续着两条道路在持续发展，一条是世界性的广度拓展——从全球化语境下的民族文学（内容）到互联网上的文学传播（形式），无疑透露出了新世纪文学所展示出来的新意。文学作为大众媒介的重要内涵，开始在内容为王的时代，不断地尝试着与世界接轨。

而另一条道路则是现代性的深度变革。无论是文化散文的文体形式变革，还是对于鲁迅及其同时代作家的重新定位与评价——这无疑都透露了一个重要的信息，即文学作为一种体制开始呈现出前所未有的变革。

2003年之后，中国文学的多元化进程加剧，这既标志着中国文学在新世纪以来所呈现的多样化维度，也从宏观上预示了新世纪中国文学走向多元化、现代化与全球化。这是一个总的趋势，关于这个趋势的一些微观征兆——譬如低龄化写作、底层叙事以及畅销时代的来临——这一切将在后文进行详细叙述。

五

2004—2006

大众媒介下文学的
“现代性”危机

文学在大众媒介的“挤压”下产生了“变型”，这是当代文化生产所呈现的巨大问题。当代文学不是神话，大众媒介下的当代文学更不是神话。

——保罗·弗兰克（Paul Frank，2004年）

文学不由自主地纳入了大众文化的发展轨道，这种时代的文学，必然通过媒介而发生作用，文学的创作行为和阅读行为共同受制于大众传媒。

——李红秀（2006年）

对大众文化的研究要突破以前的纯文学视角，突破以前主流的、单一的视角去研究它，将之当作文化现象，从文化视角去研究它。而且大众文化形式多样，要言说它，首先只有你自己先熟悉它，才能研究，熟悉它，才能对话。

——饶芃子（2006年）

进入到2004年，中国大陆的文学创作呈现出前所未有的热潮，这种热潮主要体现在小说的出版数量上。2004年5月下旬，新闻出版总署公布了《2003年全国新闻出版业基本情况》，称全年全国共出版图书190391种，文学作品约为10万余种，创历史新高。

从这些作品的质量上看并没有令人惊讶的成就。相反，曾经一度抢占畅销书榜首的戏剧学者余秋雨在2003年却一反常态地在畅销书排行榜中“落榜”，取而代之的是上海大学学生郭敬明与上海青年韩寒。这两个20世纪80年代出生的年轻人凭借自己的作品在全国的图书市场上掀起一阵阵狂澜巨浪。

写作低龄化趋势是2003年之后中国文学的一个重要走向，与此同时，有关农民工、农村、失业工人、贫困劳动者等底层人民的文学作品也在2003年之后不断涌现。一个是年轻人凭借青春激情所书写的风花雪月与城市生活，一个则是中年作家凭借社会责任感与写作功力描述的底层图景，两者在2003年后的中国文学界并行不悖地前行着。

两者看似存在矛盾——的确，一个是理想的都市叙事，一个是现实的底层经验，这应当是两条平行线，或者说两者同时存在于一个文学体系里本身就是一个悖论。而且两者在2003年以后都呈现出畅销的局面，并且这个局面一直持续了相当长的一段时间，这不得不说是个颇为奇

异的现象。

此处谈及低龄化写作的“青春文学”与底层叙事的“现实一种”，是因为意图通过两种看似不同的文本来解读两者实质相同的载体——大众媒介。

在大众媒介这层面纱下任何文学文本都是“被遮盖”的，唯有将这层面纱取掉，文学文本才能被“去蔽”，因为在大众媒介的语境下，一切文学都是“故事”。按照什克洛夫斯基的观点，“故事”的前提是“情节”，然后故事再具体为文本，最后成为书籍——这是大众传媒之下的“文学”形成。

但是真实的文学并非如此，雅各布森认为，文学的文学性恰恰不在于“故事”而是“叙事”——即不在于“讲什么”而在于“怎么讲”，“叙事”的前提不是“情节”，而是一种被称作“叙事单元”的个体存在^①。其目的在于交代文学文本中每一点描写、叙述、抒情的推进——即一种文本内部结构中的细胞个体。但是文学在叙事之后，仍然被具体为文本，最后变成书籍，一道放到市场上销售。

这就是缘何两种看似内涵相悖的作品却能同时畅销的根本原因——“纸质出版物”作为大众媒介的一种遮盖了文学文本（雅文学）与媒介文本（俗文学或非文学）的区别。

德国当代哲学家阿尔弗莱德·韦伯（Alfred Weber）认为，现代化危机最大的一层征兆就是文明压倒文化，人类被现代工业与自我的经济秩序（譬如重商主义、晚期资本主义）所桎梏，最后自我不自觉地被异化了——这里所谓的文明是人类制造出来的，而文化则是天然的^②。

在当代，文学作品中同样存在“为了叙事而叙事”与“为了故事而叙事”的两种结构形式。前者以一种纯文学的姿态去结构叙事，并试图将自己的叙事交付给读者来解读，从而构成以文本为媒介的对话；而后者则是以一种大众媒介的形态去“码字儿”，文本中充满着意识形态、重商主义的痕迹（譬如说死去的是坏人而活着的总是英雄，再比如说为了吸引眼球而刻意出现性描写，甚至部分作品中公然变相出现某产品的广告

① 理查德·哈兰德，《从柏拉图到巴特的文学理论》，外研社，2004年

② 曹卫东，《文化与文明》，广西师范大学出版社，2006年

等等)，但是令人不可思议的是，后者往往比前者更畅销。

这就是文学中“现代性”的危机。哈贝马斯曾在《现代性的哲学话语》中如是解构出版商业化的“文学公共领域”——其中三分之二的组成包括“文化市场”与“具备狭隘内心”的“小资产阶级知识分子”，他们构成了“文本/受众”的对立二元关系。诚然，文学呈现出了商品的交换价值时，自然也就有了可以出于利益的探讨性——这是文学呈现出“现代性”危机的另一层征兆。在2003年之后，中国的文学界同样也呈现出这样的景观——文学市场化直接催生的批评功利化。

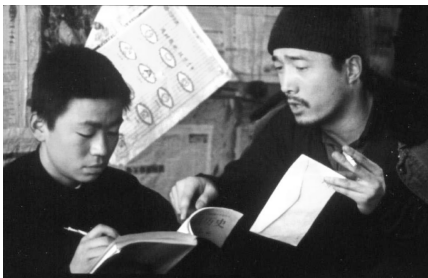
当然，从20世纪末勃兴的“读图时代”到本世纪头几年的“畅销时代”，所反映的远远不只是文学的“现代性”危机，也包括当代文学自身在发展过程中所存在的种种桎梏及其核心问题——当大众传媒既成事实的时候，我们如何能够找回文学在当代应属于的价值与尊严？

1. 阎连科、刘庆邦、陈应松与“底层叙事”

从2003年之后的中国当代文学创作状况来看，小说仍是创作的主潮。

对于某些中国作家来说，2003年注定是一个不平凡的年份，尤其是曾经未成体系或一直未被注视的“底层叙事”的作家作品，在2003年取得了丰硕的成果，其中代表作家阎连科、刘庆邦与陈应松就是其中的佼佼者。

2003年2月15日，大陆纪录片导演李杨的电影处女作《盲井》一举在柏林电影节上获得“艺术贡献金熊奖”，这是中国电影人首次在柏林电影节上获此殊荣。这部电影让中国的娱乐界认识了一个叫王宝强的



电影《盲井》剧照

青年演员，之后他在电影《天下无贼》与电视剧《士兵突击》中所展现的出色演技让他在影视表演界颇有知名度，但是评论界所关注的则是这部电影所关注的内涵——影片首次将在地下工作的“矿工”作为叙事对象。

电影《盲井》的脚本源自于作家刘庆邦的中篇小说《神木》，这篇小说发表于北京作协的官方刊物《十月》2000年第3期，但是一直未能引起应有的文坛震动，直至2002年这部小说才荣获了北京作协授予的“老舍文学奖”，当然，这也是引起导演李杨关注的原因之一。

《神木》可以说是当代文坛少有的“底层文本”，这部小说凭借其无与伦比的现实主义精神与惨烈真实的底层生活叙事，为当代中国文坛勾勒出了一幅以“人道”与“人性”为主题的速写。小说中有两个不断变换姓名的主人公，他们表面的工作是四处招聘闲散人员——但本质的职业是将招来的陌生农民工骗入煤窑——他们称被骗者为“点子”，然后在矿井中将被骗者用铁锄抡死并制造出一场“事故”的假象，继而再冒充死者亲属向煤窑主索要抚恤金。当他们将一个元姓农民工如法处死之后，之后寻找到的下一个目标竟偶然地碰到了元某的儿子。其中一个杀手在此次行凶时良心发现，为阻止命案发生被迫将另一个杀手杀死，但随后自己也陷入罪孽的忏悔之中，在深不见底的矿井里自杀。

小说充满冲突，亦在细节与情节上层层推进。从叙事的层面看，两个杀手自身的矛盾构成了这部小说的主要冲突——即人性与兽性的“肉搏”。刘庆邦在叙事的过程中用超然冷静甚至有几分冷峻的语气，这更是尤为难得的。小说家不参与小说叙事这实际上已经是非常可贵的一种叙事姿态。

在小说中刘庆邦揭露了“私了”这样一个带有中国传统文化意识形态的“非法”行为，这也是两个杀手赖以生存的一个法宝。“煤矿安全”是2003年公众视野中的一个重要名词，因为在2003年8月11日至8月18日的8天时间里，山西省境内连续发生了三起特大瓦斯爆炸事故，造成了97人死亡、1人失踪的严重后果。通观2003年1—11月份，全国煤矿事故死亡人数已经达到5000人，其中一次死亡10人以上的特大事故就有45起。从此开始，“煤矿安全”构成了我国工业生产安全体系的一个重要的核心问题。至于此后山西省长频繁更替更是与煤矿安全息息相关^①。

身为中国煤矿作家协会主席的刘庆邦本身就有长时间的矿工工作经

① 以上数据来源于人民网、网易等媒体，系官方统计数据

历，对于这种题材自然也不会陌生。尤其是在新时期以来，随着美国对中东地区的频繁战争导致世界原油价格的上涨，国内煤炭又重新作为主要能源而获得了广泛开采与应用。作为利润较高的劳动粗放型重工业，其安全系数亦成为一个社会普遍关心的大问题。

在《神木》中，刘庆邦一针见血地以各种描写指出了两个杀手之所以能够从事这个行当的根本原因。

窑主说：“死两个人算什么！吃饭就要拉屎，开矿就要死人，怕死就别到窑上来！”

唐朝阳连连点头称是。他确实很赞成窑主的观点，心里说：“你狗日的说得真对，老子就是来给你送死人的，你等着吧！”

宋金明补充说：“按说死两个人是不算什么，可是，死人的事不知怎么走漏了消息，上面的人坐着小包车到那个矿上一看，马上宣布停产整顿。”

窑主不爱听这个，他的手挥了一下，说：“整顿个蛋，再整顿也挡不住死人！”^①

“死两个人算什么”、“开矿就要死人”、“再整顿也挡不住死人”这些毫无人性的话从“窑主”嘴里说出确实令人不寒而栗。“老子就是来给你送死人的”则抓住了“窑主”的心理——从生命到利润既是“窑主”的利益观，也是两个杀手赚钱的不二法则。

“煤矿”是刘庆邦创作的主要素材。对于“底层”代表的煤炭工人，刘庆邦用他独特的叙述视角与语言张力进行描述。当然，此时的煤炭工人与计划经济时代的煤炭工人还有着本质的区别——现在的矿工是一种自由且无法保证安全的廉价劳动力，而煤矿也变成了一种几乎私有的利润工具——劳资关系微妙而又危险。

当然，煤炭工人多半是外来农民工，因为其本身并不需要太高的技术与知识，任何身体健康、智力正常的人，稍微“试工”几天就可以上

^① 刘庆邦，神木，十月，2000年第3期

手。《神木》中的杀手与被害者均来自于农村，属于进城自由出卖劳动力的农民工。从这点看，刘庆邦所叙述的，实际上是一种来自于“底层”但不存在于“底层”的“生活体验”，即当底层生活进入到“他者”的生活环境时所产生的文化矛盾与意识形态的冲突。正如刘庆邦自己所说，“我深入生活主要是两个领域，一是农村，二是煤矿。”从“农村”到“煤矿”于是就成为了刘庆邦的一种叙事姿态。

2003年6月，上海作协的官方刊物《收获》发表了河南作家阎连科的长篇小说《受活》，这部被誉为“中国的百年孤独”的长篇小说，刚一发表就引起了中国文坛的极大反响。这部小说一改之前乡村叙事的经验与策略，将故事的发生确定在一个作家杜撰的乡村中——这个名叫受活庄的村庄全是残疾人，且将正常人当作异类进行排斥——这个村庄鲜为人知、遗世独立地存在。该庄的上级领导柳县长鬼迷心窍、异想天开地想从俄罗斯购买列宁的遗体并将其安置在本县，形成当地的旅游景点——在这个荒诞无聊的闹剧实施的过程中，受活庄意外地被柳县长发现了，柳县长的政绩心一下子又膨胀起来，索性带领残疾村民组成所谓的“绝术团”（即残疾人马戏团），进行全国巡演。小说的结局则是令人唏嘘的，柳县长的“赴俄代表团”在北京被扣留，他本人良心发现，冲到马路上自残双腿，决定与受活庄的村民们一起了此余生。

这是一部荒诞、残酷的小说。这部小说所指代的，远非“政绩”这样一个简单的问题，而是有着其更为深刻的思想根源。这个根源乃是源于这部小说的另一个文本内的叙事者“茅枝”。她是受活庄最资深的村民之一，除了她的年龄之外，她还是一个掉队的红军女战士——无论是年龄还是资历都是令人敬佩的。她曾经在建国后领着村民“入社”，但是当发现合作社无益于村民生活质量提高时她又主动要求“退社”，重新带领村民过上“世外桃源”的生活。

如果说茅枝之前的“折腾”是一种“现代化”的过程，那么柳县长在后来的一系列折腾——购买列宁遗体、组建演出团等等，则是一种“后现代”。前者的宏大语境是全国大办农村合作社，快步走向社会主义，而后者并不以任何宏大语境依托，这一切宏大语境的叙事都是柳县长自己营造出来的，而且这种营造只是镜花水月的一厢情愿。柳县长的

目标只有一个：他的照片将可以和马恩列斯毛并列贴在墙上而成为“全世界最伟大的农民领袖，第三世界最杰出的无产阶级革命家”，死后与列宁葬到一起，棺材上还得刻上四个字：“永垂不朽”^①。

这两重矛盾在这里被展现出来之后读者就很容易发现阎连科的小说使用的叙事法则：荒诞。针对之前存在的底层叙事所使用的策略来说，阎连科这种做法可以说是独辟蹊径的尝试。因为就大多数评论家看来，事关底层的叙事其策略应该是趋向于现实主义的批判，或是一种超然的写实态度，“底层叙事”的技巧与策略应是以冷峻为主。

阎连科很好地从“底层”这一桎梏中跳出，回归到文学本身的精神当中。“荒诞”构成了《受活》这部小说的主要基调。如果说刘庆邦对于“底层”的审视是一种“参与者”进行冷静观察的话，那么阎连科则是以一种“旁观者”的身份进行哈哈镜般地放大或是变形。



阎连科

当代著名评论家刘再复认为，《受活》中极致的荒诞，实质是“充满奇诡地把席卷中国的非理性的、撕心裂肺的激情推到喜剧高峰”，所反映的客观真实则是“千百万中国现代文明人都生活在幻觉之中，生活在新旧乌托邦幻象的交织纠缠之中”。

与刘庆邦、阎连科不同，另一位湖北作家陈应松的角度则是将“底层叙事”投向了“人性”与“自然”这两个永恒的主题。陈应松自己有过在神农架林区的挂职经历，所以“神农架题材”成为陈应松

创作的素材来源。

但这并不意味着陈应松的文本单纯地指向神农架的深山老林或是绮丽景色，甚至陈应松并不是一个单纯以“环保”来筑建文本体系的作家——从这一点上看，陈应松是明显有别于刘庆邦的。当然，神农架亦

① 阎连科，受活，收获，2003.6

不是陈应松笔下的“受活庄”，陈应松自己也坦诚他无法对神农架进行戏谑、讽刺或荒诞，他对于自己笔下的神农架充满了“敬畏”。

2003年6月，《上海文学》杂志发表了陈应松的中篇小说《望粮山》，笔者始终认为这应当是“最具陈应松创作特色”的中篇小说。这部小说所赋予的文学内涵远远超过了其叙事文本所提供的表层上的东西，其主题就是为了表达“乡村”作为一个客观存在的社会主体与“城市化”发生冲突时所呈现出的“异化”变化，这种变化既是一种妥协，也是一种对于既成结构的悖反。

在《望粮山》之后，陈应松进入了创作的高峰期（虽然2002年陈应松就发表了他第一篇神农架小说《狂犬事件》），在2003年之后，其代表作不断涌现——《豹子最后的舞蹈》《马嘶岭血案》《归来·人瑞》《太平狗》《到天边收割》《八里荒轶事》与《火烧云》等系列作品为日后的陈应松搭建了一个恢宏神圣的神农架文学帝国。

陈应松的作品带有一种奇特、迥异的审美风格，这是他与刘庆邦、阎连科等作家最大的区别。其作品虽从“底层”出发，但是却能直达人性的最深处。陈应松笔下的“乡村经验”并不是将自己从这层体验中剥离出来，而是尝试与他笔下的神农架进行心灵的对话——实际上陈应松是在尝试着与自己创造出来的语境进行写实的对话，而自己的叙事身份（或曰叙事立场）则是“底层”这一语境的“代言者”。

在其后创作的小说《太平狗》中，陈应松塑造了“太平”这样一个狗的角色，太平不离不弃，一路跟随主人农民程大种进城谋生，但在城市的“异化”中，动物的求生本能促使程大种与太平都出现了心理上的变化，狗丧失了淳朴的狗性，人丧失了单纯的人性，人与狗的关系也变得微妙起来。最后程大种客死异乡，太平一路流浪回家报丧，故事画上了一个所谓的句号。

陈应松的小说特质在于作家（叙事者）与小说（文本）、情节（叙事对



作家陈应松

象)的三重矛盾关系的梳理。他没有单纯地将小说作为一种“叙事载体”进行简单地对待,而是主动深入到叙事对象的内部,去探索自然、人性与客观语境的内在逻辑,并试图将其厘清。作为陈应松长期以来挂职并关注过的“神农架”,他自己有着非常深刻的精神体会与领悟,可以说,这是一个作家与生俱来的敏锐洞察力所导致的。

陈应松、刘庆邦与阎连科既代表着当下中国作家对于“底层叙事”的最高成就,亦代表着不同风格的叙事策略、叙事身份与叙事对象——矿工、农民与农民工等。当然,“底层”的组成远远不止是这些——笔者曾和于建嵘先生探讨此问题时,他亦明确地表示,所谓“底层”这个概念,远远不止“农村”或我们所说的“乡村体验”,它还包括失业工人、待业学生、暗娼、乞丐与城市低收入者等处于“话语边缘”与“经济底层”的社会人士。

那么,“底层叙事”对于2003年之后的中国文学界又是一个什么样的意义与概念呢?

“底层”这一概念被东西方文论界广泛使用,实际上是后殖民主义发生以后,西方文论家斯皮瓦克(Spivak)在其代表论文《属下能说话吗?》(Can Subaltern Speak?)所提出的一个概念,这个概念最早的英文单词是Subaltern,在这篇著名的文章中她强调了属下“不能说话”的特征。也就是说,属下一词用来指所有不能言说自己、失去自身主体性的人群。汪晖、陈永国等理论家将其译为“属下”实际上与这里所说的“底层”是一个意思。

但若是追根溯源,Subaltern一词却源自于本书第一章所提到的意大利哲学家葛兰西,他在《狱中杂记》中论述阶级斗争时,迫于政治压力用“属下”这个词汇来代替马克思的“无产阶级”这个概念。它可以与“属下的(subordinate)”或者“工具的(instrumental)”进行互换,以用来指那些从属的、缺少自主性的、“没有权力的人群和阶级”。这一概念主要针对意大利南部的农民,他们缺乏组织,没有作为一个群体的社会、政治意识,因此在文化上依附、顺从于统治阶级的观念、文化和领导权。日后西方理论家于是就沿用了葛兰西的观点,所以说,这里的“底层”一

说实际上是马克思“无产阶级”概念在各种新形势下的变体^①。

与“无产阶级”不同的是，这里的“底层”实际上是一个后殖民主义的概念，而无产阶级则是一个殖民主义之前的概念。“底层”更强调的是文化、话语的边缘化而非只是经济、政治权利的旁落。他们很容易呈现出一种趋同——对城市文化的向往，自愿形成城市文化的拥趸，譬如说农民工进城（《太平狗》）、乡村城市化（《受活》），甚至不惜用危险、生命来促使自己完成这样的意识形态的变化（《神木》）。

文学作为意识形态之上的另一层意识形态，本身富有其他上层建筑所不具备的人文情怀与“人性”（或本雅明所说的“灵光”）。而“底层叙事”实际上所暴露的是一层“现代性”危机，当底层被迫走向中层或是更高的上层时，自身的“文化结构”会因为冲突而发生破坏，于是便造就出各种各样的意识形态冲突，最后才落实为利益、身体的冲突。“现代性”的危机对于底层来说，本质就是一种对于既存秩序的颠覆。

2003年以后，“底层叙事”成为国内文学研究、文化研究的主要领域之一，更成为众多作家所青睐的叙事对象，包括青年作家郑小琼、塞壬等。但是“底层叙事”自身所存在的问题仍然与其对于文学界的影响是共生的。

首先是“叙事对象”的问题——可以说之前的“底层叙事”为当代中国的文学打开了一扇窗，这也是与日渐宽容的文学环境与多元化的社会环境相关的。但是作家对于底层多半是在陈述自己的“底层经验”，或是抱着一块自己擅长的领域紧紧不放。文学的意义除了经验之外，更在于其普适性的人道主义。正如前文所述，底层的结构包括其他更多的领域，譬如暗娼、失业工人、待业学生甚至所谓的“北漂”、“艺术民工”等，这些都可以构成“底层叙事”的对象。但是由于作家的视域与既成意识形态，有的是不敢写，有的是没有接触过而无法动笔，这就明显约束了“底层叙事”中“底层”这个词的概念内涵。

其次是“叙事技巧”的问题——可以这样说，2003年的“底层叙事”，实质上建立起来的是“底层叙事”的一个原理，而非其真正意义上的范

^① 陈永国，《理论的逃逸》，北京大学出版社，2007

畴。因为这里所说的“底层”，实质上是一个宽泛写作维度的概念。既包括小说，也包括散文、诗歌甚至报告文学——2004年1月，陈桂棣、春桃合著的纪实报告文学《中国农民调查》与2006年朱凌的《灰村纪事：草根民主与潜规则的博弈》与《我反对——一个人大代表的参政传奇》在全国引起较大的反响，其后郑小琼的诗歌、塞壬的散文都不断在“底层叙事”这个叙事体系中涌现。

但是从整个格局上来看，“底层叙事”仍然存在着一个较大的悖论，即“文学性”的问题。“底层叙事”所强调的究竟是“底层”还是“叙事”？是为“底层”而叙事承担文学的“载道”作用还是“叙事”为先，目的则是将“底层”作为服务于“叙事”的内涵？这些矛盾的提出，其针对的本质就是对于底层叙事中“叙事技巧”的体认与审理。

任何一种文学题材都不应该是“内容”为先的。恰恰应在于是“内容”服务于“形式”。“底层叙事”的目的则是为了制造出更好、更有时代意义的文学作品，而不是在于“载道”——传统中国文论强调“文以载道”的作用，但是这将会因为既成的意识形态与政治功利性导致“文本”逐渐远离“文学性”的本质。

最后则是“叙事者”的问题——如何构建之后中国底层叙事的“作家梯队”？这将是制约这个叙事体系的最大问题。在2003年之后，青春、奇幻、武侠成为中国青年作家创作的主潮，如何传承这样一种“前无古人”的叙事从而防止它“后无来者”？

总的来说，要成为“底层叙事”的优秀作家，必须要有一个先决条件，就是“底层经验”。无论是矿工出身的刘庆邦，还是在神农架挂职多年的陈应松，以及在南方做了多年打工妹的郑小琼、塞壬，他们都有着其他传统意义作家不具备的人生体验——在一个出版高度商业化的当下，对于已经成名或是有潜力“速成名”的作家来说，用大量的时间去完成“底层经验”，并不是一件容易的事情。

那么，今后优秀的中国作家、华语作家果真会从现在这批青春作家中脱颖而出吗？

2. “青春文学”的出现与沉寂

2003年对于中国文坛来说注定是不平静的一年。这一年中国大陆畅销书排行榜被一部名为《幻城》的奇幻长篇小说独占鳌头。这部小说的作者既师出无名，也毫无资历，只是上海大学一个名叫郭敬明的本科生。

郭敬明的出场并不是偶然现象，早在郭敬明之前三年，上海一位18岁的年轻作家韩寒就凭借其长篇小说《三重门》冲击中国文坛。可惜的是，韩寒的冲击并未撼动中国文坛的厚重基石，反倒将他自己重重地弹出在中国文学体制之外，成为一名以赛车为主业，兼写点专栏与流行小说的业余作家。

如果再往前追溯，在韩寒之前，一位叫郁秀的深圳青年作家曾在1995年尝试着以一己之力去冲击中国文坛，并写出了倍受好评的长篇小说《花季雨季》，这部小说所描写的是1992年邓小平“南巡讲话”之后深圳经济第二次飞速发展下，都市年轻学生的生活写实。这部小说被改编成同名电影，曾在1998年在全国公映，反响极好。只是当时并没有成体系的“文坛造星运动”，由一本书成名的郁秀不得已离开中国，去美国攻读学位，从此几乎不再接触文坛。

《幻城》的作者郭敬明也有着自己独特的出身背景，他曾是第三届、第四届“新概念作文大赛”一等奖得主。这是韩寒也曾参加过并因此成名的“文坛造星运动”。主办方是上海市作家协会与文学刊物《萌芽》，因为这个征文大赛直接与“高校招生”挂钩，每次都有一部分名额可以获得高校“自主招生”权。正因为这样的诱惑，每年能吸引大量学生前来报名。

郭敬明获奖后，春风文艺出版社将其相中。2003年1月，郭敬明的第一部长篇小说《幻城》高调亮相北京书展。其后在国内出版界刮起阵阵旋风。这部内容过于华丽，情节芜杂的小说，之所以能获得如此多读者的热捧，究其本质原因而言，在于市场



造型时尚的郭敬明
赢得了大量青年读者的喜爱

导向下的“造星”所致。

在郭敬明之后，曾经一度原本只想凭借“新概念大赛”获得大学入学资格的青年写手们因为利益、名誉等诸多原因，也纷纷进入了商业化出版。其中包括与郭敬明一起参赛的小饭、张佳玮、霍艳、甘世佳、周嘉宁、张悦然、蒋峰等，也包括一些非“新概念”出身的作家，如春树、韩晗、李傻傻、易术等。他们的第一部作品或成名作多半是在2003年前后出版发表，而且都是1980年之后出生的，他们的作品遂被称为青春文学，或曰“80后文学”。

从名词的界定性上看，“80后”只是一个共时性而非历时性的概念。笔者曾就青春文学做过一个定义，“所谓80后作家，就是出生于80年代，以网络为主要创作媒介，以商业利益为主要目的，作品意境与内涵以城市为背景、青春为主题的青年作者群。”

这个定义目前基本上被文学评论界以及文学史界所认可。确实，在2003年之后，青春文学构成了国内文坛的一个重要组成。2003年初，春树出版了自己的第一部小说《北京娃娃》，引起全国轰动；2003年底，张悦然出版处女作《葵花走失于1890》；2004年，郭敬明又推出他的代表作《梦里花落知多少》——这部书曾涉嫌抄袭被法院判罚。

2004年构成了中国青春文学创作的一个高峰期。在郭敬明、张悦然之后，蒋峰、春树、小饭等青年作家纷纷推出自己的作品，形成了国内非常壮观的一道风景线，并引发了评论界的一致关注。但是这样壮观的局面，却存在着一些深层次的隐忧与问题。

最关键的是文本的问题，图书市场上所泛滥的青春文学作家作品尽管再丰富，涉及面再广，其共同的致命缺陷仍旧十分明显，那就是文本本身缺乏自审意识。多数文本所反映的题材近乎一致，甚至出现了抄袭、剽窃的现象。在青春文学作家的叙述文本里面，文本语言的隐意内容本身没有任何的创新性与独特性。

社会历史批评鼻祖丹纳说，文学是时代、社会和种族的产物。这批青春文学实际上是作为60年代生人的下一代而出场的。这一切皆源于目前国内程式化、体制化、模式化的教育，从而导致80年代生人在青春期与其父辈在80年代初所出现的心理状况极为相似——焦灼、忧郁、腴腆，

但又睥睨天下。这种被称为青春期综合征的心理隐疾惟一可以宣泄的渠道就是对于文本的阅读——从这点来看，青春文学写作与底层叙事不同，后者是文学与人学高度结合后的产物，而前者只是市场需求与大众文学接受的一次“对接”，或者说是与他们父辈一样的一次精神“复制”。从这个角度看，“80后”实质上只是一次代际规律的“文化重叠”。^①

“青春文学”作为一个热门的文学词汇，在中国文学评论界延续至今，热度未衰。但是从文化现象这个角度来看，“青春文学”有着其自身的历史分期。笔者以为，青春文学的事实终点是郭敬明接手电影《无极》的小说改编权。因为这个事件实际上是一个隐喻——青春文学开始从市场倒向了大众媒介，即彻底从文化转向到了娱乐。而且这部电影一开始就将小说改编权放到了众多80后作家候选人当中，然后再进行遴选。当文学倒向娱乐时，它的事实大厦也就自然坍塌了。

然而青春文学真正意义上的逻辑淡出，则是2007年10月中国作家协会创联部所举行的一次“青年作家遴选”活动——虽然之前中国作协并未登出任何形式的“招募启示”。但是“10名80后作家加入中国作协”确实成为当时的大新闻，包括郭敬明、张悦然、韩晗在内的十名“80后作家”一次性被囊括到作协的体制内部，而且是代表中国大陆作家最高级别的中国作家协会。

这实际上是“青春文学”这个名词的逻辑终点。因为就概念自身的认定而言，本身就存在着两个层面的定义，一个是表征，另一个则是隐喻。青春文学的表征定义是青春写作、城市叙事等，代表一代青春作者朦胧的情感述说；但是从定义的隐喻层面看，则预示着一种叛逆、反抗甚至是颠覆——这一点在韩寒的文章与态度中就表现得非常明显。但是这种叛逆本身是青春期的产物，一种意图进入到“成人社会”的困惑与焦虑。

青春文学到了2007年，绝大多数作家都已经长大成人，其中最年轻的1989年出生的也有18岁，那么这个事关“叛逆”的隐喻层面自然也就

^① 韩晗，代际历史、文化认同与畅销图书——文化类畅销书的历史文化分析，中国图书评论，2006.8

被时间所消解掉了。尤其是郭敬明成名后，曾经与郭敬明一起从事文学创作的青年作家们都纷纷改弦更张，有的从事媒体，有的读书深造或是出国留学，截至2008年，在80后作家中坚持从事文学创作并担任省作协专业作家的，只有小饭与张悦然两人而已。而郭敬明本人也在2008年底就任长江文艺出版社北京编辑中心的副主任，由文学创作踏上了文学编辑之路。

青春文学所代表的“80后”，在某种意义上是一个历时性的词汇，即这个群体本身是不固定的。在80后之后，“90后”迅速占领了“80后”之前的位置，并且以一种更为另类、更为不苟同的状态展示在大众传媒面前——这种叛逆的呈现并非是一种对于既成体制的悖反，也不是精神上的决裂，而是出于吸引大众传媒与公众视野眼球的作秀与伪装——以一种拒不妥协、特立独行的姿态来获取更多人的关注，从而进入到体制内的顶端——这种叛逆被媒体讽刺为“非主流”。

诚然，正如雷蒙·威廉斯所说，任何一种文学现象都有着深刻的文化背景与特定的知识语境，青春文学的勃兴也不例外，定然是由其独特的历史文化背景所决定的。对青春文学进行“去蔽”的解构式研究，便成为让研究通俗化、简单化的唯一工具。

当信息、科技高速发展，但世道人心却呈现出艾略特所说的“荒原”时，那么对于一种“真实文学”的诉求就成为文学审美的一个关键话语。这个话语自身所蕴含的文学潜质则是“纯文学”。“青春文学”甫一面世时，确实因为其中单纯的感情——不带“性描写”与成人社会尔虞我诈的青春文本不断引发文坛、图书市场以及读者的一片叫好。但可惜的是，正如前文所述胡果·巴尔的观点一样，青春文学也是如此，文本隐喻的价值逐渐被“句式”、“姿态”所替换掉。

“我是一个在感到寂寞的时候就会仰望天空的小孩，望着那个大太阳，望着那个大月亮，望到脖子酸痛，望到眼中噙满泪水。这是真的，好孩子不说假话。而我笔下的那些东西，那些看上去像是开放在水中的幻觉一样的东西，它们也是真的。”^①这是郭敬明最为代表性的语言，在郭

① 郭敬明，《爱与痛的边缘》，东方出版中心，2002年

敬明之后，无数后来写作者对这种风格的语言争相效仿到了趋之若鹜的地步。用华丽的语气充斥着自已构建的小说文本——小说已然丧失了其叙事的本性，取而代之的是它的“语言张力”，但是这种语言张力倒是与早期先锋小说的“马尔克斯句式”有点相似，但既然是来自于对他者的模仿，那么这种张力也就自然而然地没有了。

“残破的手掌”、“开到荼靡”、“梔子花在裙角绽开”、“青春成长的哀痛”……虽然颇为华丽，初一看来确实令人耳目一新，但是从本质上所透露的，却是一种集体无意识的“失语”与苍白语言背后所营造出来的无力。这也是为何青春文学到了最后走向穷途末路的关键原因所在。

评论界、理论界对于“80后”文学的关注，则又是另一个奇异的现象。可以这样说，评论界对于“青春文学”的关注超过了之前对于任何一种文学现象的关注。《人大复印资料·中国现、当代文学卷》从2003年至2008年这五年中，共收录382篇对于青春文学的专题研究、比较研究论文，这是一个非常庞大的数字。但是这些论文本身却是将这些作家作品当作一个“文化现象”来解读——尤其是文化研究在全国成为热门以后，青春文学于是就成为了“文化研究”的靶心。

“热门”与研究的深入程度并不是一回事。当评论界、理论界将目光聚焦到青春文学身上的时候，学者们对于他们的作家作品并没有细致的解读。往往一篇文章评论数位甚至数十位作家，将他们统统划成一个类别。这与“底层叙事”研究不同，评论家对于“底层叙事”的态度是冷静、认真的审视，所关注的是“文本”，而对于青春文学则带有好奇心与随意性，所关注的则是“现象”——是“为什么写”而不是“写什么”或“怎么写”。

这种批评方式实际上对于文学创作并无好处。笔者以为，所谓批评家的意义，当是从文本入手，进行一种冷静、慎重的文本分析，厘清作家的叙事规律与文学精神，目的在于去了解作家创作的内部动因。而对于青春文学的评论、研究却差了这么一环。而且蜂拥而上的“文化研究”，对于评论体系今后自身的发展也是极为不利的（这一点在附录中将会详细提到）。

青春文学日渐退出文学舞台，是在2007年之后的事情。奇幻、武侠、

神怪等叙事文本逐渐登上全国各大畅销书的排行榜。包括历史探秘、文化重写等“解构历史”的文本，轻而易举地击溃了青春文学所搭建起来的文学帝国。但是值得注意的是，在青春文学作家中，小饭的中短篇小说、张悦然的长篇小说等仍然是按照纯文学的路子来走的，并一直尝试着摆脱商业化出版的束缚。正因为此，青春文学在2008年以后，才有可能按照文学的发展规律，以其他的形式延续下去。

那么，青春文学的“文学史”意义与“当代性”价值又在何处呢？

首先，作为一部完整的文学史来看，中国当代文学史有着其自身的规律性与特性。简而言之，作为当代文学史中的主要组成的一系列元素，本身有着一个共同的烙印——当代性。所谓当代性，是与哈贝马斯所说的“现代性”截然不同的一个概念。现代性强调公共性、理性与启蒙精神，而当代性则恰巧将这三重本身严肃的精神定义予以了彻底的解构与消解。从结构主义的角度来看，现代性为社会提供了一种“语言”，而社会中所存在的零散“言语”与语言呈一种对比关系（譬如保守主义、自由主义与启蒙主义的碰撞），而“当代性”更突显的是一种类似于后现代的精神，即文化本身呈现出碎片化、多元化、无序化的“三化”倾向。作为当代文学史中的“当代性”而言，反映到文学之上便是文学本身的“三化”——而这又是与晚期资本主义之后所表现出的文化特征相一致的。

“青春文学”作为当代文学的一个组成，尤其是当下所呈现出的一道文学景观，我们无法用透视的历史眼光去观照审视，但是我们可以将其“历史化”。“青春文学”的实质，实际上是之前一代文学“朦胧诗”、“伤痕文学”的代际重写。在文学消费走向市场化的当下，所遇到相重合的文学现象是不足为奇的。但是，这又不等于两者存在着相同的文学意义。青春文学明显比前者存在着更为明显、成熟的商业性、功利性与目的性。

在某种程度上说，青春文学正因为其文学文本的不成熟性，反而在文学生产与商业消费上在当代文学史上独树一帜，并为后来者提供了一种可资借鉴的范本。这正是青春文学的重要之处。而且尤其值得重视的是，青春文学在某种程度上影响到了当代文学的格局与规制——文学期刊、出版社甚至作家协会都不断为这股新的势力妥协、让步。从长远的角度来看，这种让步无论是对于作家还是体制，都是非常好的趋势。

其次，文学自身的规律性决定了青年人将会是文学的主潮。青春文学作为青年作者、读者为主的文学思潮，本身强调了文学规律的重要性。长期以来，我们固守的文学观念认为，纯文学的参与者不应是年轻人，而是有“文学资历”的参与者。这将在本质上决定了文学观念的滞后性与文学格局的落后性。

青少年作家能够先登畅销书排行榜，然后再“占领”各类文学奖、主流文学期刊与评论家们的视野，最后再进入中国作家协会这样的权威机构。这在中国大陆文坛是“五十年未遇”的。文坛唯一一次为青少年作家们“破格提拔”乃是在20世纪50年代初，一批作家如刘绍棠、玛拉沁夫、王蒙等都在那时以弱冠之年加入中国作协，并成为当代中国文坛的主流中坚人物。



1956年，20岁的刘绍棠成为中国作协最年轻的会员，一时成为中国青年人心中文学偶像

中国当代文学的格局与最大问题就是文学体制的问题，这也是困扰当代中国作家并让评论家置喙最多的病症。长期以来，计划性质的文学生产、文学创作与作家协会的“专业作家”制度逐渐导致文本与受众在传播上的脱离。诸多问题呈现在当代中国文学界的面前：囤积书过多、作品严重脱离生活、评论家“击鼓传花”、文学刊物举步维艰等等。从这一角度来说，青春文学这种文学现象作为一种“破冰”的工具，能够有效地为当代中国文坛提供必要的新鲜血液。

青春文学对于中国当代文学史的“文学史”意义与“当代性”价值并非只是体现在当下。在若干年之后的未来中国文坛，是否有一种新的规范确立？或是既成的规范呈现出“失范”的倾向，抑或将现有的文学秩序与格局规范彻底颠覆？这些都是未知，但是已知的是，任何既存的“在场性”秩序都是当代性的，在全球化与现代性的语境下，都会呈现出“历史性”的推进，这是历史的必然所决定的。

3. 文学的市场化与批评的功利化

本章的标题之所以命名为“现代性”危机，最关键的一点在于文学的现代性直接催生了文学的危机——这一点与其他上层建筑无异，当“现代性”作为一种意识形态渗透到文学自身当中时却产生了之前未有过的“危机”——因为文学的“现代性”便是在接受关系上的功利化与市场化。

在2003年之后，国家相继出台了一系列关于出版的规章制度，其中影响最大的就是2003年9月1日新闻出版总署的《出版物市场管理规定》（如下简称《规定》）。这个规定取代了1999年新闻出版总署颁布的《出版物市场管理暂行规定》。在《规定》颁布之前的2002年，国家还相继出台了《出版管理条例》《互联网出版管理暂行规定》。除此之外，国家外经贸部、新闻出版总署还在2003年联合出台了《外商投资图书、报纸、期刊分销企业管理办法》（如下简称《办法》），成为2003年以来影响中国图书出版业最重要的两部法规。

之所以这样论断，有如下三点考虑。

首先是对于“法律”这个现代性名词的解读。可以这样说，我们国家一直不断地在完善各项立法工作，其中包括对人民代表权力的扩大、对于信访制度的完善以及对于各种法律法规颁布前的听证会制度，这些都构成了自1978年以来我国完善社会主义法制体系的努力。但是仔细看来，对于新闻出版这一部分的立法一直不甚完善，究其本质原因来说，我国的新闻出版都属于意识形态领域——这一块一直都被称之为“宣传工作”，主要是由党委下属的宣传部直接管理，而这又是与行政体系相游离的另一层制度。

新闻出版步入全面立法阶段其重要意义当然不只是为了将“宣传工作”与“文艺接受”两者有机地结合到一起，更是对于新闻出版有了法律法规上的约束。这个约束的目的是为意识形态的传播设立一层底线——但是2003年相继颁布的两部法规都在某个程度上侧重于“市场化”（或产业化）这个问题。

这就引出了其次的问题——出版的产业化问题。通观2003年颁布的

两部法规，一部针对的是“国内市场”的管理与制约，一部则是如何面对“国外资本”的问题。可以这样说，这两部法律法规形成了2003年以后中国官方对于中国出版业的两个“现代性”改革，而这个改革又是以“世界性”视野为背景的。

第三个问题则是对“文学生产”（或曰“知识生产”）的审理。在出版体系进入到产业化当中之后，重商主义将会是面临的第一个问题。从出版体系的宏观上看，写作者（作家）本人便是这个“生产”的第一环，只有写作者提供好的稿件才能具备价值与使用价值，从而作为商品进入到“交换领域”与资本发生联系。这个从“知识”到“商品”再到“资本”的过程我们称之为流通。但是资本在市场中并非是定向流动，而是呈现出一种多元化、多方向的流动趋势——这个流动会促使意识形态的解域化四处流动，即德勒兹所论述的“游牧思想”。

在这样一个成体系的生产模式中，作家所扮演的角色则由之前的“宣传干部”、“文学艺术工作者”变成了与其他企业工人别无二致的“生产者”。所谓生产者最大的问题便是直面消费者（受众），而非直面自己的内心——正如工厂里的工人并不是雕塑家，可以随心所欲地完成工艺品的雕塑，而是按照工厂的要求与模具样式制造出一模一样的商品，并且是在质检员的监督下大批量生产。在这样一个条件下，相同的产品很可能是不同的工人制造出来的——文学艺术一旦进入到机械复制时代也就等于是被资本异化掉其本应该有的独创性——即本雅明所说的“灵光”。

国家在2003年以来不断推行出版产业化——全国各地组建出版集团、鼓励民营资本与外资进入到中国大陆的出版体系当中。虽然贝塔斯曼在20世纪末就进入到中国图书市场当中，但是由于当时法律法规不健全，以及观念陈旧，迫使贝塔斯曼不断在国内图书市场中“突围”，最后竟不了了之。



大量图书扎堆出版，知识成为适应市场需求的商品之一

到了2003年，国内图书市场相对已经发育健全，文学的市场化已经相对较为完善，每年图书出版的总量也比前一年有着巨大的攀升幅度。但是与之相对却呈现出之前没有的各种问题，当然其中有一部分是因为急功近利的重商主义导致的——文学的恶俗化、跟风化、目地化，兼之伪书的蔓延，甚至抄袭现象层出不穷。

文学市场化成为2003年之后中国文坛最大的问题之一。文学的繁荣并非是意识形态的繁荣而是市场的繁荣——作家开始关注创作之外的东西，出版社开始逐渐在北京、上海等地设立各种“编辑中心”，文化中心的“中心化”逐渐被商业中心的“中心化”所取代。

文学市场化的种种，反映到具体的文学界的现象，就是国内“作家体制”开始呈现出“雾中突围”的诉求，即对“作协养活作家”的专业作家制度进行改革。之前，作协、出版社都是隶属于宣传部之下的办事机构，宣传部按照每年宣传工作通过作协向作家派“任务”，然后这些“任务”又统一地由宣传部管辖的出版社出版、新华书店销售。知识生产变成了“从命令到信息”的内循环，这种内循环最大的问题是作家出的书没有人看，新华书店与各地书店的仓库中出现大量的囤积书——截至2003年，全国图书总库存码洋达到297.5亿元，这个数字是相当惊人的。

这就是“作家体制”中“受众”缺乏的问题。之前的“内循环”模式，最大的问题便是忽视了“受众”在知识传播中的重要作用。但是就作家而言，当他们遭遇前所未有的“文学市场化”时，他们就开始展现出各种各样的姿态。

当传统作家面对“文学市场化”的时候首先摆出的姿态是一种迎合，当然，这与长时间作家的经济待遇不高有着必然的联系。部分作家有过出国的经历，对于国外作家的产业化早有期待，待到国内出版界、文学界开始走向产业化的时候，他们终于获得了蓄势待发的机会。

其中老资格的传统作家面向产业化所做出的反应是以一种“文化符号”的形式去与这个时代对话，他们会将自己的人生经验与重大历史事件的独特经历作为文学作品的针对者，从而获得更多受众的肯定与热捧。

如王蒙出版了自传《半生多事》《大块文章》《王蒙自述：我的人生

哲学》等；张贤亮在办西部影视城之余出版了收有《女人内裤的哲学》《西部生意随想》等篇章的散文集，编辑出版了《张贤亮近作》；从维熙在足球、音乐、饮酒中出版了《从维熙自述》《走向混沌》三部曲等纪实文学，他们凭借自己资深的文化成就、其他作家难以匹敌的文坛影响与创作资历，文本开始由之前的“创作”转向了“自我性”的回忆录与精神总结。

但中青年作家对于产业化的到来却主动走向了“合谋”——实际上这正是产业化的目的所在。其实在之前的20世纪八九十年代，王朔、莫言、苏童等作家已经开始尝试这样一种“文学”与“娱乐”的大众传媒联姻。其中，海岩、王海鸰与刘震云等作家的结合度，堪称是当代文学产业化的成功典范。

海岩原名侣海岩，是80年代末崛起的新生代青年作家，成名作是90年代初热播的电视剧《便衣警察》，可惜当时王朔原创、郑晓龙执导的电视剧《渴望》影响力太大，风头盖过了《便衣警察》。在此之后，海岩便一边从文，一边从商，现在的海岩是北京昆仑饭店的总经理，也是一名独立的影视剧制作人。



海岩

2003年以后，海岩凭借电视剧《玉观音》再次叫座国内编剧界，同时也引起文坛的一阵好评。这部以都市年轻人情感生活为主要背景的电视剧一经播出，反响巨大。随之另一位作家王海鸰也推出了同名小说的电视剧《牵手》与《中国式离婚》，这两部情感电视剧各有千秋，但是却以一种超写实的手段在技术上将当代中国人的情感现状与生活困境细致、微妙地表达出来。这几部以“现代人情感”为描写主线的文学作品一开始都是以“电视剧”的形态出现的，待到电视剧引起争议、轰动之后小说随之推出，娱乐焦点很自然地就转变成了文学热点。



冯小刚

2004年，导演冯小刚相中了作家刘震云的小说《手机》，这部以“手机”为主题但在本质上却揭露现代人在科学技术面前的“本我化”与“后现代化”荒谬之处的叙事文本改编成电影后一度反响巨大。刘震云在此之后以独立制作人的身份与冯小刚曾合作多次。2007年底，刘震云的长篇小说《我叫刘跃进》交付人民文学出版社出版，出版以后又自己投资、运作制作成数字电影，虽然反响平平，但是刘震云所走出的一小步却是中国作家“自我地”迈向“文学市场化”

的一大步。

“80后”文学的市场化是新世纪尤其是2003年之后一道奇特的文学景观。截止今天，“80后”作家作品中除郭敬明的长篇小说《梦里花落知多少》被投资方拍成一部影响平淡的电视剧之外，其余的作家作品均未能有被改编的经历。“80后”作家利用自己的“偶像化”趋势，虽越过文本但却未抵达到“大众传媒”的彼岸，而是进入到以“造星”为主的流行文化当中，形成了以作家本人为核心，以文本为次的“光晕现象”。

可以这样说，在2007年之后，“80后”文学的集体坍塌与沉寂，很大程度就在于对于文学市场化的认识不清。“文学市场化”并非是“作家教主化”，也不是“利益为先化”，而是作家利用自己的“叙事”优势与大众传媒的“传播”特质构成一种两元性质的传播枢纽。而信息、资源均是从这个枢纽中通过，作家与大众传媒均分既得利益——而非“作家明星化”之后，作家进入到大众传媒的内部，然后与大众传媒共同制造出各种现象、事件。正如文艺理论家钱中文所说，作家是靠作品说话的，没有作品的作家是失职的，不应该在文学史上有任何地位。

通观如上三种“文学市场化”的形式，作家虽各有千秋，但是评论家却未能在这样一种竞争中摆正心态，而是主动地参与到“娱乐至死”的活动当中。在整个过程中，评论家的作用并非是指出整个文化现象或是

文化活动中的不当之处，或是对文学现象、现存文本进行从文学精神到叙事结构的审理，而是以“学者”的身份，参与到“泛娱乐化”的文学活动当中，目的在于让这种活动更加地“文学化”——或者说，评论家在整个活动中所扮演的角色是“身份命名”，因为文学市场化的结果就是文学将会呈现出“现代性”危机，这是不可避免的。

功利化的文学批评成为当代中国文学批评的一道奇特景观。正如学者丁帆所说，文学批评有两种，一种是问题性的，即就文学现象与文学文本提出问题与质疑，从而促使文学走向正规的轨道；另一种是总结性的，即对之前的文学状况进行系统的审理与总结，目的在于厘清文学发展规律，对之后的文学发展轨迹进行学理性的展望。但是就当前的文学批评来看，“功利化”构成了文学批评最大的问题。在“文学市场化”这层语境下文学批评所存在的问题有如下三点。

第一个就是“捧杀批评”——这类批评往往以书评或序、跋的形式出现，评论家以学术权威的身份出场，对于某作家、某作品进行非常自我的赞美——作家作品往往是新人新作。大多数情况下，这种赞美并非是源自于作家对于文本的审理与观照，而是依据私人交情、个人情绪或直接利益所决定。这样的批评可以说在国内由来已久，但是在文学市场化之后，这类批评层出不穷，已经成为危害当前文学发展的桎梏之一。

另一种批评则是“现象批评”——这种批评往往针对的是业已成名的作家作品。评论家既懒得读文本，又想在变成潮流的“文化现象”中捞一杯羹。在这类情况下，一部分评论家开始关注作家本人的私生活、作家创作时的一些访谈以及评论家对于作家的主观判断——这类判断并非是基于评论家对于文本的解读或是对于作家的历史性考量。在文学商业化的年代，当评论家遇上作家以后评论往往会“失范”——这便是“现象批评”所呈现的问题。

最后一种批评则是当代中国文学批评的“泛学术化”。正如别林斯基所说，文学批评的前提当是“不虚伪、不做作”，乔治·布莱在《批评意识》中亦认同批评的第一个前提是“针对文本的整体性提出客观理性的分析”^①。但是随着20世纪80年代末西方文论尤其是后现代文论的引入，

① 乔治·布莱，《批评意识》，百花文艺出版社，2002年

中国当代文学批评呈现出前所未有的奇幻景观——批评家开始借鉴各种理论并将其付诸实践，但是这些批评并不能被大多数人——甚至包括其他文艺理论研究者所解读。批评不但脱离文本，更是游离于受众之外，形成一种独特的“伪学院派”批评。

当作家脱离文学思维，同时批评不能解读文本（或者不为文本所解读）时，作家、文本与批评家三者之间就会呈现出“三者相互独立”的景象。这是“文学市场化”在文学创作与文学批评中所呈现出的表征危机。但是，从更深层次的文学本质来看——这一切当是由另一种接受关系决定的，即从读图时代到畅销时代的“双轴位移”。

4. 从读图时代到畅销时代

从读图时代到畅销时代，究其本质而言，则是文学中“经典”的变化，即从“直观审美”向“群选经典”的变迁。在2003年之后，中国当代文学界发生最大的趋势性变化是对于“畅销”的热捧——畅销书排行榜上的头名于是成为这个时代被大众所关注的时代“经典”，只是这个经典不是由文本自身所制约的，而是被大众传媒下大众对于“经典”的“群选”所决定的。

自2003年以后，“（文学类畅销书）排行榜”成为中国文坛倍受关注的名词。但是通过对2003年至2008年的“排行榜”解读，我们会很容易地发现两个独特的文学现象，一个是之前的传统作家鲜有进入排行榜的排名，或者说能够长期雄踞排行榜的前列，进入排行榜的作家多半是“青春作家”或“网络写手”。另一个问题则是体裁上的单一化，上榜作品基本上以小说、回忆录这类“叙事文学”为主，包括之前以写散文名震文坛的余秋雨在2003年后也推出一部冠名为“记忆文学”的小说体作品《借我一生》，散文、诗歌等纯文学作品在2003年之后几乎没有“上榜”的可能。

这就是“读图时代”向“畅销时代”过渡的两个重要规律。所谓“读图时代”，实际上是20世纪末至本世纪初作家与大众传媒“联合”的审美现象。文学文本不再以单独的文本呈现，而是配合电视剧、电影甚至画册等图片形式直接作用到读者的审美层，这与当代中国文学的尴尬处境

不无关系。德国美学家汉斯·白廷（Hans Belting）主张，人类在接受某种信息的时候，图像的作用要比文字直观得多也快得多。在注重效率与利益的时代，文学的审美作用被剥夺了，娱乐功能被加强了——如何在短时间内促使受众获得更多的信息，则是摆在作家与大众媒介面前的问题——强调“内容为王”是读图时代的最大问题，由是观之，这便是“读图时代”的理论发端^①。“读图时代”对于中国当代文学界一直存在着较大的影响并持续至今。

“畅销时代”是本书就“读图时代”所阐发出的一个新概念，亦可称其为“后读图时代”，是“读图时代”在日益深化的文学市场化和重商主义下的利润驱使而成。作家对于自己的文本不再具备绝对的主导权，出版业亦不再以文学标准作为唯一的标准，两者都必须彻底地面对市场，拥有图书购买权的受众成为决定图书一切指标的主要标准之一。当“经典”面临群选时，文本会以一种商品的姿态对资本妥协。尤其在2006年之后，政府逐渐准许民营资本进入出版体系当中后，资本对于文学本身的影响尤为深刻。

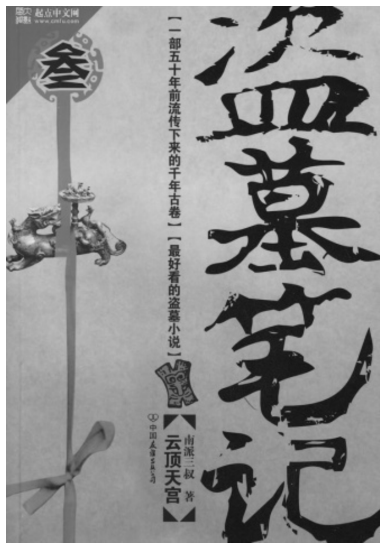
从“读图时代”到“畅销时代”大致分为两个阶段，一个是2003年至2007年的“娱乐时代”，在这个时代中，畅销书的作者永远是明星般的作家，作家在这里被“娱乐化”了——这里的作家既包括郭敬明、张悦然等偶像派作家，亦涵盖了易中天、于丹等依靠大众媒介走红的学者，他们都是将自我偶像化、娱乐化的典型。在将自己娱乐化的同时，文本在这里也呈现出了叙事层面的危机——即文本既不能“指涉文学”，亦不能为作家自身“代言”的尴尬，文本成为了大众传媒的产物被各种出版公司、宣传机构随意包装。譬如郭敬明出版的《最小说》杂志，他只是挂名主编而已，而易中天的各类“讲坛”著作不同版本有五六种之多——作家在这里只是一个署名的符号，文本失去了自己应有的意义，成为了娱乐时代的衍生物。

2007年之后，另一批作家声名鹊起，他们是一批以奇幻、神怪叙事为主的“另类作家”，通常以笔名在网络上写作，较少去参与大众媒体的

^① 广曜，图像的危机及其挑战者——白廷图像学的意义，社会科学，2002.9

活动。部分作家既不提供真名，更不曝光照片——当然其中不排除“炒作”的嫌疑，但是就这些作家而言，他们的影响力当然不是自己的身份与象征，而是纯粹的“文本”作用。

《鬼吹灯》《盗墓笔记》与《藏地密码》共同构成了2007年、2008年连续两年中国当代小说界最具影响的三部著作之一。这三部著作曾在2007年之后屡次登上各地畅销书排行榜，并形成一阵阵的“跟风书”潮流。他们的写作模式实际上并不新鲜，都是采取中国古典小说的“章回叙事”配合现代欧美电视剧的“分季叙事”法，这种叙事法既无主要情节线索，亦无主要内容。但是主人公却相对固定，主要以主人公的冒险、遇险、探险途中的奇怪经历为叙事对象。作家可以将内容无限延伸，既可以无限拓展时间，亦可以不断变幻空间——毕竟时间和空间是小说中最为重要的两个元素，在这样的叙事中，这两者都被作家迅速地消解掉了。当然，值得注意的是，后者是凭借“文本”来获得读者的肯定，这又比前者更接近叙事这个概念的深层次本质。虽然两者都在畅销书排行榜上被“群选”经典这一概念所掩盖，但是两者被“选”的原因却不尽相同。



《盗墓笔记》封面

“群选”在这里并不是“多选”，而是一种建构在大众舆论之下的“文学化审理”。这里的文学早已不是雅各布森所述的“文学”，亦不是瑞恰慈在《文学批评原理》中所谈到的“文本范畴”，而是建立在大众舆论中的一个隐喻，即如何以“读物”的形式去建构当代的“文学场”问题——在这个概念中，文学概念的内涵不是被缩小了，而是被拓展了。

“文学”这个名词的含义在2003年之后发生了自我的变形。这是之前没有过的情况。随着作家协会体制的变化、出版产业的改革，传统的文学期刊也开

始将目光转向了对青少年作家、畅销作品的关注。

2008年10月25日，第七届茅盾文学奖名单公布。畅销书作家麦家的长篇小说《暗算》一举获得了第七届茅盾文学奖，这是纯文学开始将“畅销”作为衡量文学标准的代表性事件。推荐麦家获奖的评委、北京大学教授陈晓明如是在授奖辞中评价《暗算》的文学价值：

麦家的写作对于当代中国文坛来说，无疑具有独特性。《暗算》讲述了具有特殊禀赋的人的命运遭际，书写了个人身处在封闭的黑暗空间里的神奇表现。破译密码的故事传奇曲折，充满悬念和神秘感，与此同时，人的心灵世界亦得到丰富细致的展现。麦家的小说有着奇异的想象力，构思独特精巧，诡异多变。他的文字有力而简洁，仿若一种被痛楚浸满的文字，可以引向不可知的深谷，引向无限宽广的世界。他的书写，能独享一种秘密，一种幸福，一种意外之喜。

《暗算》故事情节“传奇曲折”、“充满悬念与神秘感”，构思也“诡异多变”，书写能够“独享一种秘密”，构成了其获得茅盾文学奖的主要原因——这与该书为何会畅销又是一致地相似。当畅销标准覆盖了其文学标准时，文学自身应有的“文学性”自然也受到了旁落与忽视。

毋庸置疑，“当代文学”以文本形式出现时，遭遇到了“畅销时代”这一特定的文化语境，自然也会呈现出一种“变形”。这也是文学在“现代性”危机前所展现出的无力与妥协。当文本不能很好地承担叙事价值时，文本的力量会随之消减，并主动地与市场、资本与大众媒介靠拢，这便是“畅销时代”所带给今后文学的最大问题。

在2003年之后的几年中，文学批评也呈现出新的变化与新的局面——这也是在之前没有过的。虽然前文曾对当代中国的文学批评进行



电视剧《暗算》剧照

了批评与质疑，但是就批评的主流来看，仍然取得了之前未能取得的成绩，这既体现在对于西方实践性理论譬如传播政治经济学、文化研究、文学人类学、艺术心理学、后殖民主义与大众舆论学等前沿学科理论的掌握、应用上，亦在叙事学、文体学、现象学、语言学等基础性主干学科上，取得了令西方学术界瞩目的局面。陈晓明、申丹、陈思和、王尧、赵毅衡、丁帆、王逢振、赵稀方等学者更是在这些学科上不断推陈出新，频频与国外汉学同行保持对话，引起国内外学术界的广泛关注。

值得注意的是，海外汉学对于中国当代文学也由之前的“漠视”转向到了“注意”——这既包括宇文所安的诗学研究、李欧梵的文化“现代性”研究、高力克的90年代启蒙思潮研究、刘再复的“当代人学”批评、周策纵的“五四”精神研究、王德威的当代中国文学批评、马悦然的“底层文学叙事”、艾朗诺的钱钟书研究、黄宗智的当代政治思潮研究、刘禾的现代文化与当代性问题研究、史书美的现代都市文化与现代主义文学比较、近藤直子的当代中国文化思潮研究、魏伯禾的当代宗教与大众文化关系研究以及史景迁的基督教与文学现代性关系研究等，也包括顾彬等汉学家对于当代中国文坛过于“市场化”的尖锐批驳——显然，无论是什么声音，相对于之前的寂寞无声来说，无疑是一个相当好的局面。

The background of the page is a light gray with a dense, repeating pattern of small, stylized flying insects, possibly dragonflies or damselflies, in various orientations. In the lower-left corner, there are three large, faint, circular gear-like shapes with serrated edges, partially overlapping the insect pattern.

六

结束语

自1978年起，新时期文学走过了三十年的历程，在这三十年里，中国大陆发生了巨大的变化，文学作为现实生活中的意识形态反应，是与时代的变化相辅相成的。

本书始撰于2008年，终稿于2009年，从“新时期文学史”三十年到“当代文学史”六十年，新时期恰恰在中华人民共和国的年龄中，从量变到质变地占据了主要阶段——也说明了“新时期文学”在当代文学中的主导地位，这不得不说是个值得纪念的时间点。

本书提到的现象，虽然在某些程度上做了较为尖刻的批评，但是并非出于否定或是消极，而是以一种积极的、建设性的心态，就新时期文学的现状与问题，做出自己应有的判断。毕竟三十年作为五千年中国文学史来说，是不足为奇的三十年。甚至在某些历史年代中，“三十年”是被人遗忘的一个短暂时间段。

在这本书中，笔者力图以一个文学史研究者的视野，兼之以文学批评者的身份来进行“我观”的还原性叙事，其中一些较为晚近的文学事件，笔者都作为参与者而非旁观者的身份出场。这对本书的成书有着最好的意义——能够提供一手的资料，以供参照。

就本书的写作而言，大致有如下几点问题值得有兴趣或有想法的同道与之共勉。

其一，新时期文学的文学史价值问题。探讨这个问题，并非能在今天解决。文学史的观照，当以“远观”为解读策略。很多文学现象、文学问题尚无定论，仓促评价，为时过早。所以一系列问题在本书中仅仅只是起到抛砖引玉的作用，还望日后同行研究者予以进一步的补充修正。

“当代文学”始终是一个开放的结构，不断地被丰富、被完善，趋于一种“无定论的探讨”。尤其是大众文化、产业化与大众传媒进入到文学生产当中后，文学的意义越来越受到质疑与挑战，文学在新的环境下究竟以何种形式存在？这一问题既非当下所能说清，自是需要今后长时间的反思与总结。

其二，新时期文学的文学传统问题。这个问题在导论中已经说得相对清楚，但是还是有一点值得补充。长期以来，国内学界对于文学史的研究方法似乎就注重两点——文学批评与历史归纳，而往往最重要的文

学理论与历史研究法的“对接”却处于被忽视的境地。文学史的发展，是与历史的发展具备着一致性的。

笔者主张，历史的发展是曲折前进的，或者说，处于螺旋状态的上升。否定、肯定与再否定构成了推进历史前行的逻辑动力。文学传统中人的精神，亦一直是“遮蔽、去蔽、再遮蔽”的一系列过程。如何上升到历史研究的高度来审理新时期文学史的文学传统？在这里很有必要予以探讨。

当然，这本书仍有不完备的地方。譬如说对于海外、港澳台华语写作对新时期文学的影响提及甚少。高行健的小说、陈之藩的散文、董桥的随笔、赖声川的戏剧——这些都是可圈可点的华语经典——对于新时期文学的影响亦是非常重大，自然也该作为文学史的观照对象被纳入进来，但本书着重考虑的是新时期三十年大陆的文学变迁，故只是一部类似于“史稿”的简史——上述内容待到本书日后修订完善时，将重新纳入笔者的考量范畴。

毛锥暂搁，意犹未尽，本书俟已完稿，亟待诸方家赐教。

后记

**谁的新时期文学？
当代文学史何为？**

2005年之后，对于“文学史”的认识又重新被关注起来，这既与本世纪再掀“重写文学史”热潮有关，亦是受到西方文艺学、传播学等外来学科理论的影响所致。在这两重背景下，“文学”与“文学史”这两个概念又重新获得了被审视、认识的可能。如何认识这两个概念各自的内涵，或者说两者之间究竟是何种关系，构成了当下中国文论界与文学史界一个较为重要的命题。

“当代性”是笔者在本文中着重提到的一个概念，目的是辅助诠释当下语境下文学与文学史的价值观念、存在形式与现代性危机问题。当意图去厘清“文学”与“文学史”作为一种文学体制个体时，两者如何相互作用或者产生何种作用便构成了一个具象的反思对象——此为“文学/文学史”这个重要命题的理论延伸。由此可知，以“当代性”这个切入点，分别解读“文学”与“文学史”的问题，则有助于对上述问题做一个根本性的梳理与解答。

一、从“现代性”到“当代性”

“现代性”是困扰文学史的一个问题，而“当代性”则是困扰文学的一个问题。

在西方文学批评与文学史的研究过程中，“现代性”是一个发端较早的美学命题，也是一个历时性的概念。“现代”的意义并不是为了树立某一种批评样式、文体风格或思想体系，而是为了厘清“现代”与古典主义、新古典主义以及浪漫主义之间的差异。美学或哲学的“现代”，实际上是将美学或哲学的原理与范畴，从语言学、心理学与叙事学中“解放”出来，重新获得被诠释的可能。而“当代性”则是一个共时性的概念，即本身是与历史脱节的。与“现代性”相比，“当代性”更具备批判意识。

“当代性”对于文学史的意义则在于：文学史的书写是后发的，即文学史的书写过程无法超越文学史书写者的自身局限性，而这层局限性又与时代背景息息相关。研究者在做文学史的审理时，很容易以自己的眼光或判断力去审视之前的观点与个体组成，而这又是以“当代性”的视野为出发点的。

但是当代性之于文学的影响却是巨大的。文学的意义只存在于对于

“当下”反思的文本当中。因为“文学”作为一个共时性名词时，意义只存在于此刻对于客观现实的解读与反映。文学史与文学最大的区别并不在于两者之间是客观历史与主观本体的关系，而是在于“文学史”所强调的是文学的时间性，而文学则强调的是文学的文本性。无论是“现代性”还是“当代性”，都是时间概念，并不能决定文学的文本意义。从这一点看，“当代性”又似乎对于文学本身没有太大的影响。

这双重吊诡构成了对于“当代性”的合法性解读——即当代文学究竟是属于文学史还是文学批评？按照瑞恰慈的观点来分析，文学史与文学批评最大的区别在于在审理观念上主客观的差异。文学史的客观性体现在其体系上的延续性，以及作家作品的客观存在性——这是无法替代也无法去篡改的。1988年陈思和与王晓明所提出的“重写文学史”，也就是意图在“当代”的视野下去还原文学史的客观真实，而不是以“当代性”代替文学史所不可替代的历史性本质。

若是再回到“现代性”的探求，我们就很容易发现“现代性”实际上是和“当代性”存在着矛盾的一对关系。因为“现代性”作为一个美学专用名词，最开始界定它的是德国美学家姚斯（Hans Robert Jauss），他在《美学标准及对古代与现代之争的历史反思》一书中明确定义，“现代性”的首次使用是公元十世纪末，所指的是古罗马帝国向基督教过渡的特定历史时期。而其后的卡林内斯库、汤因比等学者，都对“现代性”有着全面的定义。直至1980年，美国学者哈贝马斯在《论现代性》一文中为“现代性”提供了一个非常全面的定义：所谓“现代性”，乃是“人的现代观”——它随着信念的不同而发生变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步，社会和改良无限发展。

由是观之，“现代性”的意义实际上是一个历史性的名词。而“现代”与“当代”则构成了中国文学史学科建制的两个分野。“现代”实指1917年新文化运动之后的中国现代文学，但是这个分期截止点则是1949年的第一届文代会召开，较之之前或之后的“文学史”而言，这是一段封闭的时间段——中国古代文学史的源头尚不可考，而当代文学史又没有终点。从20世纪80年代中期钱理群等提出“二十世纪中国文学史”到1988年发轫的“重写文学史”思潮，直至本世纪初陈晓明、张颐武等人提出

的从“文学研究”到“文化研究”的范式转向。这些都展示出了当代文学的“无终点性”——并且还存在着多元的研究范式。但是就现代文学的研究而言，“现代性”几乎快变成了一个倍受关注且具备现实性意义的问题。“现代性”既意味着从传统的方法论意义中挣脱出来，走向现代意义的研究方式与学科建制，当然，这亦意味着“现代性”代表着具备时代意义的文学价值与启蒙精神。诚然，之前“现代性”的意义虽是一个历史名词，但是在文学研究层面上却存在着新的研究空间。

从“现代性”到“当代性”表面上是一字之差，但是在文学与文学史的研究体系中却存在着两种不同的路径——不但方式不同，意义也不尽相同。前者强调是一种方法论意义与文学观念，而后者则代表着一种立足点与研究语境。换言之，若将“当代文学史”作为另一种文学体制进行研究时，前文所述的问题就变得更加突出了。

二、“当代性”与“文学史”

前文所述，当代性是困扰文学的一个问题，理由在于文学的意义——文本价值、作家身份与叙事观念都受到“当下语境”（instant context）的影响与决定。伽达默尔在就海德格尔的《存在与时间》的解读研究时，便提出了“在世存在”这个观点。其后的梅洛-庞蒂更是从“当代”这个角度出发，系统地谈到了“当代”与“存在”这两个概念。

所谓文学史的“当代性”问题，自然是有别于文学的“当代”影响。文学作为作家创作的抽象性体制，“当代性”恐怕只存在于书写的状态与文本的隐性含义之中，而文学史的“当代性”问题除了作为“时间限定”之外，更着重于一种“话语”的建构。

“当代文学史”作为一个特殊的历史分期，从1949年第一次文代会为逻辑起点，以1949年10月1日中华人民共和国成立为事实起点。自20世纪50年代以来，关于“当代文学史”的研究与探索没有停止过。通过对当代文学史的审理，笔者以为，“当代文学史”经过了两重体制变化，才有了目前的形式与内容。

首先是从“批评研究”向“历史研究”的转变。早在20世纪50年代，周扬、唐弢、刘绶松等学者治当代文学时，所关注的仅仅是建国以来部

分作家作品的“当代价值”研究，这类研究的目的并非是将作家作品搁置在一个时间范畴内进行比较研究，而是将某个作家与作品单列出来，进行学理或意识形态的批评。

直至1978年之后，中国“当代文学史”已经有了近三十年的发展轨迹，并且也已经呈现出从“革命叙事”向“人道主义”叙事转变的趋势与可能。这种转变既与当时的主流意识形态观念息息相关，也与当时文学状况所呈现出的文化规律有着必然的联系。尤其进入到20世纪80年代以后，当代文学的价值与意义逐渐回归到以“人学”为本位的当代语境当中。之前的“当代文学”与80年代的文学存在着天然的意识形态“断裂”与历史感的“碎片化”。从“批评研究”转向到“历史研究”当中，自然是理所应然、大势所趋。

值得一提的是，这种“批评研究”除了共时性的文本批评之外，还存在着“革命话语”的批评。譬如刘大杰、游国恩等古典文学史专家，都将目光投向了“阶级斗争”之上。至于唐弢、冯雪峰、刘绶松、丁茂远等现当代文学专家更是主动将“意识形态”作为文学史观的研究对象，建构之前并不存在的“当代文学史”学科建制。

“历史研究”之后遂向“主体研究”呈现出转变的趋势。这是以20世纪80年代中后期发轫的“重写文学史”为主线，之前经历过“人道主义与异化问题”争论的中国批评界，对于文学史的“历史研究”并不再报以一种好奇的审视态度，而是从文学作为一种“主体”的本体为前提，进行整体性的反思与重建。

“重写文学史”的先声是“重构文学”的理论诉求。当时的文学批评家如刘再复、汤学智、李欧梵等人对于现代文学理论体系、“当代文学史”的思维空间等问题进行综合性的研究。其中，代表观点则是刘再复在1986年第1期《文学评论》杂志上发表的《论文学的主体性》。

这篇文章标志着中国当代文学由“历史研究”向“主体研究”的转向。文中刘再复所强调的两重主体性标志着文学“当代性意识”的形成。两重主体，一重是文本的接受者（读者），一重则是文本中由作家塑造的人物，即主人公。刘再复认为，批评实践中，通过“同化”和“顺应”两种机能，超越自身的固有意识而实现批评主体结构的变革即实现自身的再

创造，这才是“批评研究”转向到“主体研究”的任务所在。

“文学是人学”这一宏大命题便是“主体研究”的理论根基，“主体研究”无疑是“人道主义与异化问题”的理论延展。但时过二十余年之后再回头看“主体研究”的意义与价值，我们很容易发现文学的定义在20世纪80年代中后期之后开始呈现出一种“转向”——其前提当然是文学史观的变迁。

但是“主体研究”并未彻底将“当代文学史”引入“当代性”的研究范畴，相反更加将“当代文学史”引入了一条从“文学史”向“学术史”过渡的新路，当然这与新历史主义的“一切历史都是当代史”理论的影响不无关系，即“当代性”并不指向当代文学，而是成为一个立足点，目的是辐射古典文学的“当代价值”。1996年，章培恒、骆玉明合著的《中国文学史》以及1999年由中国社科院主编的《中华文学通史》可以看做是“人本文学史”的集大成之作，当然这也标志着“主体研究”转向的必然性。

三、“大众文化”语境下的“当代文学史”

劳伦斯·格罗斯伯格（Lawrence Grossberg）在《文化研究之罪》中曾提出“大众文化”与“当代文学”的必然关系。他认为，凭借资本、媒介与全球化，大众文化开始逐步兴起，在大众文化的语境下，“当代文学”的书写就变成了本雅明所说的“生产”，文学的市场化不可避免。

“当代文学”作为一个文学概念，其意义并不在于文学这样一个古老的命题，而在于“当代”这个特殊的限定性语境。“当代文学”中的“当代性”旨在阐释两个命题。一个是当代文学的传播方式，一个是生产形式。这两者即意味着“当代”在传播形式上的“大众性”，“文学”作为传播形式的“文化性”。

“文化研究”于是便成为本世纪初以来当代文学史研究与文学研究最重要的转型，也是20世纪“主体研究”的精神赓续。所谓文化研究，最先是二战之后由雷蒙·威廉斯、斯道雷以及斯图亚特·霍尔等英国学者率先发起，目的则是发现“大众文化”作为一重语境对纯文学、纯艺术的戕害。大众文化作为一种重商主义下的文化形式，自然与资本、媒介以

及受众有着密不可分的联系。罗兰·巴特在《流行体系——符号学与服饰符码》中也主张，当代文学与大众文化都是以一种“符号”的形式呈现出来，符号学中的文学意象一旦与资本或市场经济合谋，就形成所谓的“文化产业”，从而获得双重的功利性利益。

“当代文学”既是“文化研究”的对象，也是文化研究的基础。大众文化在某种程度上决定了当代文学的趋向与存在意义。“当代文学史”之前所建立的学统、道统体系也都崩溃，取而代之的是带有公共性意识的“大众文化”——其中既包括“读图时代”的文化趋势，亦包括重商主义下的文化霸权——文学作为意识形态的一种，随着资本的“解域化”流动而四处流动，形成“碎片化”的游牧思想。

当代中国的文学实质上就暴露出了这样一层表征危机。罗兰·巴特曾一度将大众文化与文学一揽子囊括到“神话”这个体制当中，并且认为文学是个不受怀疑的神话学体系：它富有一种意义，属于论述性质的；有一个能指，和形式或写作一样的论述；有一个所指，是文学的概念；还有一个意指作用行为，那是文学论述本身。

“能指”、“所指”与“意指”构成了文学这个体系的多重景观。因为从形式、概念与论述本身来看，文学之所以成为文学，是因为具备文本性与叙述性。当代文学之所以会变成大众文化的一个分支，原因在于资本所主导的全球化趋势、大众传媒与文化产业等多重原因所驱使。

催生“当代文学”的原动力并不是文学自身的内部机制或艺术规律，而是借助资本、媒介等其他工具，进行一种“产业”性的市场化力量。这就是“当代文学”的当代性危机。可以这样说，资本化、全球化与重商主义颠覆了之前文学的“道统”与“学统”，从而将“当代文学史”的核心也从以往文学史的“文学规律史”下延为“资本媒介传播史”。

“当代文学史”的书写于是变得更加棘手起来。“当代性”将“文学”异化成了资本、媒介的工具之后，“文学史”在关于当代文学的叙述时，不再如古典文学史、近现代文学史一般严肃化、经典化。

当代欧美关于“后现代”文学史的书写，也呈现出同中国“当代文学史”一样的写作困境。即“后现代文学”的身份认同问题。在后现代之前的现代主义、古典主义乃至古希腊、古罗马时期，经典作品的决定，并不

是如后现代时期一般，由“群选”所定义，而是由历史范畴与美学原理所决定的。在这样的一重语境下，“经典”作品的身份究竟为何，成为困扰文学史作者们的大问题。

四、文学史的“重写”与文学的“终结”

关于“文学”在当下语境中所呈现出的困境，前文已经做了较为详细的叙述。美国学者阿瑟·丹托在《艺术的终结》一书中也多次论及艺术“终结”的缘由，即过分商业化、全球化与产业化的“生产”。

“艺术的终结”构成了本世纪前几年最为热门的文化话题，“文学的终结”紧随其后。这里的“文学”所指并非是所有文学，而是纯文学、雅文学等高度具备“文学性”的文学形式。所谓“文学的终结”，所指的是纯文学的风光不再，文学的标准日趋多元化、多样化，而并非是文学本身所呈现出的各种危机。

中国进入到1978年之后，“现代化”的改革与“全球化”的开放成为社会生活的主要命题。资本、媒介的权力较之前有着前所未有的增加。文学体系由之前的“革命叙事加意识形态话语标准”的单一性转变为多元化的叙事形式与话语标准，“大众”的文学变成了真正意义上的“群选经典”。

文学一旦与资本融合，其自身的不可复制性、主体性也就自然而然地坍塌掉。在20世纪，欧美、日本的文学率先进入产业化，与资本、媒介相迎合，形成了产业性的文学生产。作为作家来说，写作必须要与市场靠拢，才能获得出版的资助或大众的肯定。在这样逆向的动力下，文学之前的崇高与美自然也被消解掉了。

就当代中国大陆文学而言，文学史的“重写”有过两次高潮，一次是20世纪80年代中后期由王晓明、陈思和等学者提出的“重写文学史”，其目的在于以一种“人道主义”或“人本文学史”的态度来重塑当代中国文学观，即如何认识文学、认识文学史的问题。随后复旦大学教授陈思和也独撰了《中国当代文学史教程》一书，目的便是在于对当代文学进行“重写”的尝试。

第二次高潮则呈现在2000年之后，进入到本世纪以来，各高校、研

究所与作家协会的评论部都相继推出了自己的“文学史”，一时间“文学史”类学术专著高达三千多种，总印数超过五百万本。“文学史”的书写不再是20世纪80年代的“如何认识文学”的问题，而变成了“如何反映文学”的问题。

这就是缘何“重写文学史”在相隔十年之后还会老树发新芽的原因所在。当然，新世纪之初的“重写文学史”与20世纪80年代的重写文学史有着天壤之别的差异。此刻的重写意义不再是之前对于文学史重构的诉求，而是建立在对于文学本体重构的新要求。

由此可知，第二次关于文学史的“重写”，究其原因乃是文学的“终结”所导致的，而这又是“当代性”所赋予当代文学史、当代文学最大的困境。尤其是1978年我国逐步走向全球化、资本化以来，文学本身在文体、形式与范畴上既获得很大的进步，也暴露出了一系列前所未有的问题。

总体来说，这些问题可分为两类，一类是文学的归属问题——即文学本体究竟是通过何种形式创作出来的？是源自作家的灵感？还是源自政府的指令？或是通过市场、媒介与资本的合谋而产生？这些都是“当代性”语境下困扰文学生成机制的诸多问题；而另一类则是“文学史”的作用问题（或曰功能问题），即“文学史”的意义到底是“历史叙事”、“规律总结”还是“文化研究”？以及“文学史”与“文学批评”、“文艺美学”的研究关系又是如何的等问题。

五、“当代文学史”的功能与“新时期文学”的归属

首都师范大学教授陶东风曾认同，“重写文学史”的很大原因在于曾经从事文学史研究的人，并不熟悉文学理论，尤其是文学理论的前沿问题；而从事文学理论前沿研究的学者，又不愿意把精力放到文学史的研究上面，久而久之，“文学史”的书写观念也就越发陈旧，理论性越来越薄弱，相当多的“文学史”单行本都是历史的流水账，拾人牙慧的东抄西凑之作。

这个问题若是再深入下去，联系前文所述的“文学史何为”的问题来看，“文学史”意义的缺失更是尤为明显。“文学史”不再从“文化研究”或“规律总结”中获得必要的理论滋养，而是单纯地从“历史”这个

不可叙述的文本中，得到单向度的时间延展。须知文艺理论与文学本体的关系是息息相关的。无论是东方还是西方，一脉相承的文学批评史、文艺理论史都是由历时性的文学本体所决定的。忽视同时代的文学理论单谈文学本体是苍白的，这实际上只能做到“以一知一”而不能“以一知十”——同样这也是第二次“重写文学史”的一个核心诉求。

“当代文学史”无疑与当代文艺理论息息相关，这与本世纪初的“重写文学理论史”有着天然的理论关系，抛弃了“当代性”的文艺理论，单谈当代的文学史，此类文学史纵然出版再多，学界仍然会存在着“重写”的呼声，这不奇怪。

而“新时期文学”则又是“当代文学史”中一个重要的历史阶段。在“当代文学史”刚刚满六十年，而“新时期文学”刚刚跨入第三十一个年头时，“新时期文学”从时间上对于“当代文学史”的重新认同与建构，有着不可替代的历史意义。

正如前文所述，新时期文学与当代文学一样，存在着“归属”的问题，即新时期文学作为文学本体的产生，成为困扰新时期文学史作者们最大的桎梏。三十年新时期文学史，存在着多种多样的文学生产形式，表面上形成各种各样的经典作品，但是，每一部经典作品的内部生成机制都截然不同——有的是“言为心之声”的率性之作，有的是按照作协要求、政治需要的应景文本，当然也有因为产业化、资本化的出版体制而形成的“大众读物”。这些作品若是以一种身份进入当代文学史的书写体例当中，明显是不公正的。

那么，“新时期文学”的归属成为一个新时期文学史书写的重要问题，而“当代文学史”的功能，在遇到“新时期文学”这个命题时，也呈现出前所未有的症候。姑且不说“当代文学史”一揽子划分的科学性，单说近十年文学本体所呈现出的各种变化，也足以让“新时期文学”这个概念带动“当代文学史”的意义范畴，发生原理上的改变。

“新时期文学”在2009年刚占领了“当代文学史”的时间优势，其在影响上的决定性优势亦早已不言自明。在这样的双重优势下，“新时期文学”可以说对于“当代文学史”有着决定性的定义，尤其是在基本原理、概念内涵上的意义更是如此。

那么“当代文学史”究竟如何从“当代性”的囚笼中走出来，打破之前文学史写作的“当代性”桎梏与藩篱，重新为“新时期文学”的归属进行学理上的审理，厘清当代文学的内在生成机制与外在发展规律，成为当下中国文学史研究者与文学理论学者们一项共同的重要任务与历史责任。



附录

论当代中国文学 的危机及其出路

在这里，我所使用的一个词是“当代中国文学”（Modern Chinese Literature），这是一个在学术界尚未正式使用过的名词。所以，这里的使用或许有些突破常规。而我的目的并非在于标新立异，而是在于制造一个与“中国当代文学”（Chinese Modern Literature）相对应的名词内涵。按照造词法理论与雅克·德里达的“延异”观点，这里的“当代”是用来修饰“中国”的，而并非像以前那样把“中国”作为“当代”的修饰语，“当代”是一个时间名词，“中国”是一个空间名词，修饰词充当被言说的核心，“当代中国文学”实际上所侧重的是“当代”这一时间范畴，而非“中国”这一空间概念——虽然书名的核心仍然是“中国当代文学”，但其内涵已经发生了较大的转变。

不言自明，“当代中国文学”在这里实际上强调一种超越国界的“文学状态”，而并非如前的研究一般指向某个具体的文本或是作家，随着资本、知识与意识形态的全化解域流动，没有哪种文学是单纯的、排他的，“世界文学”作为一种整体文学观正在形成。“中国文学”在多数研究者眼里实际上已经变成了一个相当含混的名词，其内涵包括除了“中国大陆”之外的港澳台文学甚至海外华人文学。按照学者洪子诚的观点，“当代文学”的首要前提是“中国大陆”作为地域限定，但海外华人文学如高行健、刘索拉等人在海外的创作既与当代中国文学密不可分，同时作为他国的文学而存在。而港台文学也有着相对独立的文学体系，从这点来看，“中国文学”的内涵无疑是相当模糊的^①。

早在20世纪90年代，王列耀、刘登翰等学者就曾提出“华语（文）文学”这一概念，意图以语言为切入角度，来涵盖文学作为社会意识形态的存在，当然文学并非仅剩下“语言”这一种衡量标准，正如英语作为世界上最广泛使用的语言一样，英语作品却呈现出各种各样的意识形态与

① 学术界所论述的“当代文学”实际上暗含着一种语言上的后殖民主义与意识形态的逻各斯中心主义，他们会自觉地将海外华人文学、港台文学排斥在既成的文学体制之外，这与1949年之前中国的文学史观类似，“中国文学史”是无视少数民族文学史的。学术上的合法性却造成了词汇上的非法性，这在现当代文学研究界中并不少见，本文正是从这点为出发点，试图对这一种表述方法进行合法性的论证

文化风景，文学作品的类属并非用一种语言就能涵盖。

虽然近年来“华语(文)文学”这一概念不再被广泛提起，但对于这一种文学现象的破解甚至焦虑并未解除，随着全球化导致世界文学的逐渐形成，国内学者开始重新营造新的概念来力图说明这层现象，如香港学者朱耀伟的“当代文学中国形象”研究，旨在以世界性的角度来剖析文学视野中的“中国”及其意识形态，以及旅美学者张英进从电影等影像入手，试图审理出“当代中国”这一内涵的文学反映。这些尝试都取得了颇有价值的学术进展，但因其视角、叙事身份等缘故，这些观点仍存在着可商榷之处。

及至现在，这一概念尚无一个新的定论。笔者之所以在这里提出这一概念，乃是为了进一步审理当代中国文学的危机(或病态)及其出路，若是单从“中国大陆当代文学”这个视域内考量这一问题，很难将其有效解读，唯有从“当代”这一时间定义来审理我们所看到的目前中国文学所存在的这些问题——这些问题在中国大陆地区存在，但却与其他国家或地区的文学状态有着密不可分的联系，甚至是共生性的问题。

这一切正如安东尼·吉登斯(Anthony Giddens)所认为的那样，“当代性”本身就是“一个问题”，人们在共时性的状态下很难审视自己的困境与出路，唯有反思历史，尽量使自己旁观，问题才能获得解答。“当代中国文学”这一概念暗含着两种所指，其一是“当代性”的时间约束，这一约束意为本文探讨的所有问题均在“当代”的约束之下，作为时间范畴的统一性，这些问题可能与“历史”有关，但问题的发生却局限于“当代”；其二是“中国文学”这一宽泛概念的使用，目的在于将诸问题具体化、现实化。换言之，这些问题的产生，乃是源于“当代”与“中国”产生交集时，并反映到具体的文学状态之上的投影——从物理学的简单理论来看，要想解读投影，除了解读物体(当代文学本体)之外，还需要探索光线的生成与角度。

二

“当代中国文学”暗含的危机并非只是文学自身的危机，而是源于“文学”这一意识形态与其他领域所产生的“合谋”。当文学作为唯一意

识形态被表现出来并合法化时，通过文学可以窥探到文学之外的意识并觉察其危机所在，这便是探讨“当代中国文学”危机的意义。

“当代中国文学”在本书中所指的定义实际上是“1978年之后”的“中国大陆地区的文学”，但这又是受到“西方现代文学理论”与“中国古典文学理论复苏”双重影响的，并且呈现出与港台文学与海外华人文学“一体化”的文学体系。这里所说的一体化，并非是一个“整体”，而是一种类似于“世界文学”的共生现象。

当然，对于这种“一体化”必须要详尽说明，以免被误以为这里“一体”的衡量标准为简单的“语言”即中文^①。实际上，就这种“一体化”我们可以举很多例证：网络文学构成了中国大陆文学自2000年之后最重要的文学现象，关于这类现象，褒贬不一，众说纷纭，及至现在尚无定论，但大陆的网络文学却是源于台湾；再比如说，“民族文学”、“底层叙事”等文学主题在2003年之后风起云涌，迄今仍方兴未艾，成为当下中国最重要的文学意识形态主题，但这类主题却与西方的后殖民主义思潮有着密切联系，并在海外华人文学中也有较为突出的表现，这些问题实际上所反映的，实际上是1978年之后，日趋开放的中国社会走向世界性的问题。一个原本封闭、封建的国家，在走向全球化、现代性的三十年中，社会有了显著的发展，但也产生了之前从来没有遇到过的问题——从文学的角度解读这些问题，才是文学研究者的责任与义务。

随着资本的全球化流动，意识形态也跟随着资本进行解域化流动，阿米塔·库玛（Amitava Kumar）从吉尔·德勒兹（Gilles Louis René Deleuze）那里借鉴来了解域化流动的理论，并利用马克思的经济基础与上层建筑理论，提出了“世界银行文学”的设想。这一设想在2000年之后的诺贝尔文学奖花落何处可见一斑，如高行健、奈保尔、库切等人，均是“移民文学”的代表，2008年、2009年获奖的勒克莱其奥与赫勒又是欧洲“底层文学”写作的代表人物。文学“杂合”的趋势已然将一国文学的问题多国化，从这个角度看，歌德、马克思所主张的“世界文

① “中文”是一个含混不清的概念，它本身涵盖了少数民族的语言文字与汉族的简繁体字，但是现在香港、广东地区的粤语与台湾地区的闽南语在繁体字的语法、造词上也呈现出了与内地文法不同的趋势。为表述方便，如下一概用“中文”代之

学”似乎即将到来。

值得关注的是，对于当代中国文学的批评，自20世纪80年代以来，一直绵延不绝，并且从“我观”向“他者”延伸，批评家的立场、身份与姿态逐渐从国内走向了国外，构成了海外汉学的新气象，这仿佛也恰恰印证了“世界文学”的趋势与导向。

“当代中国文学”的危机大致可以分为两种，这也是下文即将提及并分析的。第一种是叙事性的危机，即文学文本呈现出病态的叙事倾向，无论是叙事策略，还是叙事内涵，都呈现出一种问题式的症候；第二种则是表象性的危机，即文学生产、文学传播、文学接受与文学反馈所呈现出的一种“困境”，这种困境并不是作家或作品造成的，而是由整个大环境所导致。

这是“当代中国文学”危机中的两个困局，如何破解这个危机并从中找到出路，成了目前审理“当代中国文学”最迫切的任务。

三

叙事性的危机对于当代中国文学，由来已久。

从20世纪80年代末开始，国内的批评界就开始将目光投射到当代文学的具体创作中，但这些论著多半集中于对具体小说叙事观点、叙事方式与中心思想的批评，之所以产生这种文学现象并非空穴来风，因为在1988年之后，中国大陆的文学呈现出三个较为显眼的现象，原因有三。

首先，80年代“思想解放”与“六四”政治风波之后，中国作家狂热、激进、先锋的姿态获得了冷静、理性的反思，先锋小说猛然退潮，朦胧诗歌风光不再，实验戏剧开始降温。在这样的大环境下，作家们开始不再关注宏大叙事与政治波普，而着眼于现实生活的本身，力图通过对生活的还原从而破解文学虚构背后的真实，于是以铁凝、王朔、方方、王安忆等为代表的新写实主义作家重新回归到文学的中心地带。

其次，随着1988年国家对于出版产业化的提倡，大众传播与资本流动开始干预文学创作，这是比之前政治干预更强大的内在力量，“政治挂帅”对于作家来说是外在的压力，但“经济效应”却源自于写作者内心的

价值追求，在这种力量下，电视剧、畅销书与图书炒作等新生事物进入中国文坛，文学批评也开始因为“被批评”身份的模糊而转向“文化批评”。

最后，“欲望”被作家们扩大化、夸大化了，大量涉及性爱、肉体与道德沦陷的文本蜂拥而上，蔚为奇观，其中既包括一些社会写手在边远地区出版社出版的“黄色图书”，也包括部分著名作家如苏童、王安忆、贾平凹等人的“性爱叙事”，这个风潮凸显了中国作家在叙事上的空洞与困惑，其中以贾平凹的长篇小说《废都》的出版为终结——因为这本书在出版后迅速被列入了“禁书名单”，在强大的政治力量面前，作家们的任何尝试都必须是体制内的行为。

在这三重问题下，中国的批评家开始着眼于文学批评的症候与困局，他们试图对个体作家的批评剖析进而获得对文学本质的认识，特别是对于贾平凹、王朔等作家的批评与诟病，20世纪90年代末几乎到了极致——这与十年后对余秋雨的批评如出一辙，风潮般的抨击之后，所暴露出来的便是对于文学现象的关注，而不是对于文学文本、作家本身的了解与解读。

藉此，批评家的身份开始模糊，作家的立场也飘忽不定，它们在商品经济、大众传播之间游移，大家都企图找到自我的另一个利益契合点，这是叙事性危机的重要表征。从“叙事”即“说”这个角度分析，我们很容易看到，20世纪90年代之后，中国大陆的作家们逐渐放弃了“谁在说”这一基本内核，开始关注“说什么”这略为次要的话题，导致的结果就是“为什么说”成了研究者感兴趣的对象，而将“怎么说”这一策略技巧性的内涵忽视掉了。有意而为之也好，无心而就也罢，我们看到的事实就是，作家与评论家都开始关注文学作为“故事”的意义，在受众阅读水平本身就不太高的国家中，“故事”很大程度上依赖的并非是叙事技巧，而是故事情节，用结构主义者惯用的说法就是：作家必须要用语言写作，而不能依靠言语，但是在当代中国，文学界却刻意地一次又一次去制造出各种各样类似于秩序的“言语”。

叙事性的危机造就了作家们文本内涵的空洞，这种空洞并不只是简单的内涵苍白，而是语言、技巧、内容乃至意识形态上的模式化、商业

化、无序化与急功近利。作家为了迎合读者猎奇的私欲，可以在作品中高调颂扬违背伦理道德乃至法律的行为，书商作为新的力量进入到传统的出版体制当中，他们对于图书的出版不再从多重角度评判分析，而是基于利益最大化的原则。

作家莫言曾称，作家抄袭自己比抄袭别人更可怕。此说绝非危言耸听，确实，作家集体无意识的“自我抄袭”是20世纪90年代的一大特点，从对于马尔克斯句式的模仿开始，当代中国作家们开始热衷于“画地为牢”，“现代派”在中国文学界的投影，实际上暗含着中国式叙事的彻底终结。无论是莫言、余华还是苏童、池莉，在那几年似乎都陷入了无法走出的叙事瓶颈，同一个意向、场景不断在同一个作家的不同场景中反复出现，当然有评论家认同这类似福克纳笔下的约克纳帕塔法县或鲁迅笔下的未庄，但我们却无法在当代中国文学的新写实主义下窥探到更多、更有说服力的文学元素，先锋小说之后的中国文学——特别是中国小说，是一个技巧丧失、内涵空洞的文学场，作家们开始以“知识分子”的身份逃避自己在技巧上的创新与叙事上的责任，叙事危机重重叠叠，城市森林、伪小资、婚外恋、一夜情以及官场斗争商场沉浮成为作家们的惯用题材。而且，在叙事技巧上也都因此而呈现出“电视剧化”的倾向——每一章一个小冲突，三章一个大矛盾，最后加一个大团圆结局——正如德国汉学家沃尔夫冈·顾彬所批评的那样，“因为1945年以后，欧洲的小说家不再写什么真正的故事，对小说而言，不再是讲故事的时代，唯一还写故事的作家是美国人和中国人。”

当然，当代中国作家也会为此辩解，这是为了自己的作品被改编成电视剧的一种需要。但这种自我颓废、自我放逐的叙事危机却一直在戕害原本已经很脆弱的中国文学，且似乎一直看不到头。

这场危机真正有些缓解是在“底层叙事”抬头的2003年，刘庆邦、陈应松、阎连科、叶广岑等写实主义作家的崛起，重新唤醒了“五四”以来的中国文学传统，即底层、乡土与普罗大众的叙事，他们用自己的文学实践完成了当代中国文学精神与“五四”精神的精神赓续与文化对接。借用热拉尔·热奈特的观点就是，“底层叙事”最大的优势在于重构了作家对于“故事”与“叙事”的区别性认识，即把“怎么写”这个形式主义

的问题上升到“为什么写”这个属于意识形态的问题。“底层叙事”的作家不再将自己手中的笔困顿在自己的内心当中，而是关注到社会——尤其是底层社会的种种问题，文学中的启蒙意识、人本意识重新获得了发扬，令人惊喜的是，我们在陈应松、刘庆邦等作家的小说中，看到了先锋小说之后的再一次叙事风格转变，如陈应松的“神农架”系列的中篇小说、阎连科的虚构现实主义叙事等等——叙事风格的转变，这是一种久违的喜悦，也是对于超越“叙事性危机”这一桎梏的难得契机。

四

当然，如上只是泛泛而谈，若要从实证的角度来看，这个结论很容易被人当成“假设”来诟病。若是从实证来分析，我们很容易从一个很特殊的现象获得对如上结论的支撑——根据新闻出版总署、中国作协等单位的公布数据来看，长篇小说在近年（自2003年以来）的出版已经突破了之前的历史纪录，这一方面反映了当代中国文学的泛商品化与工业化生产已然十分严重，在看似无差别的出版物面前，作家被严格地分为了三六九等——如写手、作家、专业作家以及专栏作家等，他们的作品内涵、叙事身份与社会地位都完全不同，除了中国大陆之外，这在世界上任何一个国家或地区都是无法看到的；另一方面，散文、诗歌的“突然死亡”是导致长篇小说勃兴的直接原因，反观近二十年来的中国当代文学，散文与诗歌均有两次匪夷所思的“回光返照”，这恰恰喻示了这两种文体在过度繁荣之后的颓败，另一种危机由此呈现——即表象性的危机。

诗歌与散文的衰落本不足为奇，因为在白话文的时代，诗歌与散文本身就不是大众性的读物，其衰落本有自身规律。但当代中国文学却有两次因为商业化而导致的“回光返照”，这直接导致了诗歌与散文的非规律化灭亡——这两次“回光返照”分别是代表诗歌的“汪国真热”与代表散文的“余秋雨热”。

第一次是“汪国真热”，这个热潮从1989年下半年开始，一直持续到1992年，根据中国官方的统计数据，仅1991年一年，汪国真的诗集卖到了近两百万册，这个数量是极其惊人的，不但超越了之前中国大陆任何

文艺作品的销量，甚至盖过了部分教科书的销量，几乎占1991年全国文艺类出版物总量的百分之二十，其名言“既然选择了远方，便只顾风雨兼程”影响至今。但在1992年之后，汪国真与朦胧诗之后的“新诗”一下子销声匿迹，取而代之是贾平凹、苏童与王安忆等人的都市小说，但这些小说的发行量远远无法与汪国真诗集当年的销量匹敌；第二次回光返照是“汪国真热”之后数年的“余秋雨热”，学者余秋雨的文化散文集《文化苦旅》、回忆散文《借我一生》等散文著述在中国大陆的总共发行量近一千万册，其中还不包括各类盗版、电子书等难以统计的版本，影响力甚至从大陆波及到港台、欧美等地，这是当代中国文学从未有过的蔚然大观，在之前的当代中国散文界中，没有一个作家能够获得余秋雨这样的声誉，之前没有，以后估计也不会有。

与“汪国真热”催化了诗歌的死亡一样，“余秋雨热”之后，中国的散文创作呈现出令人诧异的沉寂，2005年，国家级散文期刊《中华散文》停刊改版，《花城》《十月》等知名文学刊物相继开始削减散文版面。这可能与“文化散文”走红文坛进而被“酸葡萄”心理的大陆文人们口诛笔伐有关，譬如，散文家韩小蕙不止一次地表达了对于文化散文的审美疲劳，评论家王尧也断言文化散文即将走向英雄末路。但从深层次上，这却反映了当代中国文学的叙事危机。与汪国真及新诗的沉寂相似，散文的颓废实际上显示了“文学”概念的内涵已经不再包含诸多“文体”，而是主要指向“小说”这一特殊体裁，导致的直接结果就是在“文学”这一概念中“文体”的所指显得庞杂无序，该问题在近两年尤其突出——酷评这一文体的兴起，使社会对于文学产生了新的认识。

长篇小说被改编成电视剧的机遇导致了作家、社会与批评界对长篇小说的追捧，对于电视剧、小说的功利性批评，是酷评赖以生存的温床，虽然酷评这一概念的形式与内涵的合法性自新世纪以来一直受到质疑——这与散文、诗歌的旁落以及长篇小说的突然勃兴有着密不可分的联系，但却走红至今。在新世纪崛起的批评家中，如李建军、王彬彬等在早期批评时皆以酷评而闻名。这种附着于文学表象、文化现象之上的批评形式有着“迅速见效”的效应，固然能切中要害、畅快淋漓，但却对文学作品自身的规律性与价值缺乏有效的探讨。在市场化的文学生产下，

酷评这一批评形式很容易被媒体炒作所利用，且批评者不用耗费太多时间钻研文本，“高产”既是作家的专利，也是评论家的专利。文学反馈与文学创作同步进入了产业化的快餐时代——这好比是让一个整过容的人面对着一张哈哈镜，然后再让他努力去追溯自己原来的相貌，我想，这不但非常可怕，恐怕任何人都很难办到。

五

双重危机导致当代中国文学必须要寻求出路，我们回到开篇所提出的问题上，“当代中国文学”问题的成因，实际上与“当代性”这个语境息息相关。虽然这些危机产生于中国大陆文学，但却与“世界文学”特别是近年来的以媒介为主导的传播学研究有着密切的联系。若是从危机的出路来看，从“媒介”这一问题入手亦是关键的出发点所在。

澳大利亚卧龙岗大学教授理查德·哈兰德在其代表作《从柏拉图到巴特的文学理论》中曾如是描述18世纪的英国文学状况：

新的阅读群体期望能拥有自己的读物，这种读者群不完全以阶级而论，更要以性别而论，读者中绝大部分为女性……于是，可借阅的藏书就理所当然地在市场上出现了。当时的租书店就像当下的影碟店一样为广大读者提供图书租赁业务。绕开了传统的社会中心伦敦，文化圈完全依赖于印刷品作为交流工具，遂形成了新的网络交际圈。就在这个时候，新的版权法设立了现代版税制度，作家根据图书的销量获得持续而又固定的收入。鉴于这种读者群正在巨大地发展着，这种商业关系也养活了一批以此为生的专业作家——这是空前的——因为是建立于图书销售之上的。长时期的赞助商制度把大量的雇用写手变成了极具价值的“创作储备”。^①

哈兰德所描述的一切，虽是重商主义初期的英国，但却对于当代中国文学有着启迪意义，18世纪的英国文学是一个以商业化、粗制滥造的小说取悦读者的年代，失去莎士比亚的英国文学，一下子陷入了较为被动的

^① 哈兰德，《从柏拉图到巴特的文学理论》，麦克米伦出版公司，1998

数十年，当时风头正劲的埃蒙德·柏克与萨缪尔·约翰逊等批评家因对文学商业化的关注而蜚声世界批评界，他们共同构成了18世纪英国文学批评的主潮。时至今日，我们可以看到，如果没有后莎士比亚的英国文学商业化，后来的布鲁姆斯伯里文化圈与20世纪初英国文学的复兴也不可能存在。

当代中国已然进入了“全球化”这一领域，作为意识形态的文学，其自身的问题再也无法回避为一国问题，而是一个有因有果的全球性问题。蝴蝶效应不但出现在气象领域，在社会科学领域亦广泛存在。在自然科学上，受制于仪器、经费、设备等硬件设施，我们与当下世界先进技术确实有很长一段距离，但是在人文社科领域，尤其是传播学、文体学与文艺学等学科，我们几乎是与世界同步的。因为社会科学的影像往往从社会存在中呈现，其答案也要从社会存在中来找寻。特别是近十年来，互联网、全球化与后殖民主义等新问题，均在当代中国文学中有所投射。正如前文所举的两个例子——互联网与文学的关系，一开始作为“网络文学”存在，这与世界范围内的网络文学是同步的，其后的“博客文学”、“网络版权争议”等问题，都与世界性的问题同步；再比如说，“民族文学”、“底层文学”的火热与异军突起，这又与世界文论批评界的“解殖”理论思潮相共生，这当然不是一种巧合，随着海外各类思潮、文本甚至资本朝中国大陆的涌入，文化的共生现象早已不足为奇。所以，我们无法忽视并回避当代中国文学的特殊性——如果再将其固步自封为“大陆地区”的文学，那么文学走向世界性的这一事实很快就会被忽视掉。

“世界性”是一个大趋势，这一点早在1983年进入中国的名著《第三次浪潮》中，作者托夫勒就说得非常明白，只是当时的中国人并未在思想上重视这一问题；十年之后，另一位未来学家尼葛洛庞帝在他的《数字化生存》中，再一次论证了人类的交往、文化的传承将会以广义“数字”的形式延续，但此时的中国已经对外开放十余年，“世界工厂”的格局已然初步建立，“全球化”对于大家来说已然不再是一个陌生的话题。这都是为“世界性”问题做注脚——虽然此时此刻仍有朝鲜、古巴等国家实行信息封锁政策，但这只是逆潮流而动，“信息”作为一个抽象的形态，在每一个世界公民面前都具备享有的平等性，筛选信息的只可能是

受众本人，除了受众之外的其他客体对信息进行任何强制行为在理论上都是处于“非法”的——但这却直接地造成了“群选”这一尴尬问题。

上文无非是为了阐明“信息”与“受众”之间媒介的重要性问题。确实，尤其是在第三次浪潮之后，文学传播几乎完全依靠媒介而存在，任何文本、话语、结构甚至“场域”都是“信息”的集合，脱离传播学、文化研究与媒介批评来谈当代文学，几乎是空中楼阁。上述中国当代文学的两重危机的解决，实际上也要从“媒介”这个载体来入手——因为媒介起到了作家（文学生产者）与读者（文学消费者）之间的沟通作用。

按照市场规律，处于市场最后一环的消费决定生产与分配，但这种“决定”并不是无条件的决定，其条件在于生产的规模、生产力的大小与生产关系的状况。当下的文学生产亦是如此，在商业化的语境下，作家已然没有了创作自由，甘心听从书商、电视剧制作人甚至读者的建议，这种建议并非是出于文学性的考虑，而是对大多数读者好奇心、性欲与偷窥欲等基本欲望的满足。作家于是不得不在作品中夹杂着性暗示、暧昧的辞藻、各种各样露骨的性描写，或者离奇古怪、不着边际的神怪故事，以及一些对于道德底线的挑战，譬如对卖淫、情妇、傍大款等违背道德的行为努力进行“文学合法化”的论证——因为在一个法制社会中，无论是作家还是出版者，他们都尚无能力也无勇气挑战法律。

读者需要作家来提升辨别力与审美品位，这是“生产”对“消费”的反作用，作家也必须要有这样的勇气与责任，但因对于各种利益的追逐，相当多的作家开始选择了“短平快”的致富方式，他们开始将写作立场投向了“消费”，这是一种不健康的市场关系。正如前文所述，貌似民主的“群选”恰恰会倾向于一种类似于群体革命性的公共暴力，这种文本远远不同于17世纪欧洲文学中的性描写，也不同于美国在20世纪初的科幻小说，而是一种把“欲望满足”作为首要前提的文学立场。

或许我的观点有点类似于德勒兹的观点，“欲望”与“资本”的解域化流动构成了文学审美活动的主要动力，但我在这里需要说明的是，当下中国文学的困境，既是受世界文学大趋势影响的——毕竟在当下，谁都不能僭越“全球化”这一客观规律，同时叙事性的危机与表象性的危机几乎都与“媒介”这一存在有着密不可分的关系。

作家的作品本身不是严格意义上的商品。机械复制迫使作家也成为大工业社会的生产者之一，这是大的趋势。但是细致地看，当代中国文学的危机却有着自己的特定历史语境。这两重危机并非是精神危机，也不是道德危机，更不是语言危机，而是以精神、道德与语言等形式所表达出的媒介危机——叙事性危机看似是技巧、语言的泛化，但在深层次上看却是文学在传播过程中被“整体化”了的结果——在工业社会中，任何客观存在都有一个标准、类属，文学作品也自然被列入到这种类属当中，否则在传播的过程中就被当做无效信息。“文学”要服从于影视剧、大众文化与群选经典这些标准，否则就会被自然淘汰掉——譬如很多坚持文学写作立场的作者在这一语境下被迫自费出书，但这些书因为不符合上述标准，几乎无法进入发行渠道，于是在媒介的传播上变成“非法”。

而表象性危机看似是文化研究的范畴，但却与媒介这一问题息息相关，尤其是进入到新世纪以来，畅销书、互联网、电影电视甚至手机文学等等事关媒介的形式几乎成了文学形式的代名词，大家不再关注文学的状态，转而关心媒介的状态。媒介消解了文学的独立性，将文学变成了可供传播的“信息”。在“信息”面前，文学的价值被扁平化了。

综上所述，当代中国文学的出路在于对“媒介”的认识，认识到媒介的作用与价值，并将其放置到文学的双重危机中去审视。可以毫不夸张地说，对于当代中国文学，这无疑是一条最为行之有效的出路——无论是过去的“三十年”还是未来的“三十年”甚至“六十年”。

成书录——代跋

谨以此书，献给我的母校武汉大学，以及我的博士生导师樊星教授

——作者题记

去年（2009年）十一月初，我收到了我的研究课程老师、英国西敏寺大学资深教授柯林·斯巴克斯（Colin Sparks）先生的电子邮件。寒冬腊月，门可罗雀，这封来自雾都伦敦的邮件自然让我兴奋不已，柯林先生是英国“新左派”学坛领袖，为文严肃但为人却风趣幽默。果然，来信是先生一贯的风格，除了获悉我的新书《中国当代文学发展三十年》（本书繁体中文版名）出版问世之外，还顺带夸赞书的封面“很漂亮”，这个由表及里的称赞颇让我这个成绩平平的学生深感开心。两年前柯林先生乐观豁达的绅士风度与英式幽默恍然又在眼前。实话实说，如果不是当年柯林先生那一句“把前沿理论与前沿问题对接”的指点，恐怕这本书的写作时间起码要推迟很久。

现在非常高兴的是，《中国当代文学发展三十年》不但在台岛问世，而且要在大陆修订出版了，同一本书，在海峡两岸相继开花结果，是多么令人振奋的事情。前年这个时候，我正在椰子井寓所里，冒着大雪修改我的初稿，而今年的我，已经在简陋的武大枫园宿舍里，撰写我的代跋——转眼间两年过去了，辗转多家出版社，从台北到北京，这本书还是获得了社会的认可，我虔诚地感谢在这本书出版过程中帮助过我的人：为我提供大量意见与帮助的老师们——对我自始至终关心、支持的恩师樊星教授，为本书提出相当多批评意见并自拨冗代序的赵毅衡教授与王尧教授，电子工业出版社社长、武汉大学客座教授敖然老师与本书编辑李影老师，台湾秀威出版公司的总编蔡登山先生与编辑林泰宏先生，以及为本书热情撰评并提出修改意见的陈晓明老师、洪子诚老师、张颐武老师、于建嵘老师等前辈学者，以及为本书校对不辞辛劳的乡贤

周传财先生，为我提供大量图片的新闻界诸位朋友。台湾版出版前因为一些其他事情，很多话没有说清楚，在这里借简体中文版，重新将这本书的创作经过说清楚，算是给自己、给学术界诸位前辈一个交待。

这本书的写作缘起正是福州大学潘虹、徐朝晖教授的建议，以及北京大学申丹老师的支持，这在台湾版序言中已有提及。但是还有一个细节不得不提——那就是当时萌发这本书的写作念头时，我恰在上海与苏州两地借开会之机访故会友。前年（2008年）十月，在上海晶采轩酒楼，中欧国际工商学院创校院长、原中国社会科学院副院长刘吉先生邀我与表弟陈志博兄共进晚餐。席间借酒壮胆，我向刘老师及早地汇报了我甚为庞大的想法，没想到刘老师很高兴地支持了我，志博兄也在一旁附和鼓励，师友的关爱让我原本已经有八分的勇气一下子涨成了十分。在临别前，刘老师还特意嘱咐我：关注一下鲁迅在新时期的变化，对于研究新时期文学思潮的规律有着重要的意义。

实际上，该书的写作在学术上是很费力的，许多概念、意识需要重新厘清、阐释。譬如“文学史”与“文学批评”，实际上是两个截然不同的概念，但是在写这本书的时候，这两个概念时常令我纠缠不清，如对于余华、王安忆等作家作品的评判，很可能受到当下批评界诸多观点的干扰，如何排遣这些干扰，将问题回归到“文学史”的框架内，这又是一个需要去思考的过程；再比如说，对于一系列文学现象进行的美学、政治哲学等跨学科的归纳，这又需要对时下一些文化批评的“去蔽”解读，继而回归到文学现象的本身上来。

言归正传，这本书的初稿完于2009年初，适逢家父韩鄂辉先生五十大寿，2010年又是祖父韩温甫大人百年诞辰，这本书算作给两位大人的礼物。完稿后先后将稿件呈送给苏州大学的王尧教授，王教授的诸多批评观点一直对我深有影响，之前在苏州我也曾向王教授提过想写该书一事，王教授在阅读完我的稿件后欣然为我撰写三千余字的序言，这令我极其感动。经过台湾秀威出版公司与电子工业出版社的同意，简体中文版仍将王尧先生的大序放置文前，以表示对这位学术前辈的由衷敬意。

大概在2008年底，该书基本定稿后，我第一时间将书稿呈送给我所崇敬的学术前辈樊星教授审阅——令我感激的是，先生不以我笨拙而嫌

弃，现已接纳成为一名“樊门弟子”。当时，先生信中那句“做学问不能拼命，健康第一！”令当时长期写作使得身心俱疲的我感动到热泪盈眶。确实，从我刚出道的五年前至今先生对我的关爱一直如慈父般时常令我感动，这乃是“师者如父”的最好诠释。我想，这本书在中国大陆的问世，也是献给恩师的一份薄礼。

在略作修改之后，我又遵照出版方与一些前辈的建议，先后将稿件呈送给我敬仰的三位当代文学权威专家——北京大学洪子诚教授、张颐武教授与陈晓明教授审阅，三位学术前辈的道德文章在学界有口皆碑，他们一向对后辈极肯提携，非但不嫌弃我愚钝浅薄，反而及时给了令我感动的鼓励与中肯的批评意见，我虽然未曾有缘在末名湖畔求学，但前辈们的燕园风骨，却令我受益良多。在诸前辈的提携与鼓励下，我进入了第二次修改。

第二次修改主要是针对一系列文学现象的重新补充，譬如这本书里为何没有提到王小波与路遥？这令很多前辈学者、读者以及高校的学生朋友们好奇。如台湾世新大学就有一位吴姓学生读者来邮件询问，为何路遥与王小波“落选”？是不是我疏忽了？中央编译局英美文学部主任郑颖女士也曾问过我，为何导师路遥与王小波“被忽视”——当然，这不是我的疏忽，我在初稿中是有这两位已故作家的，但是后来还是放弃了对他们的分析。王小波与路遥无疑是中国当代文学史上举足轻重的作家，但如果仅仅因为他们英年早逝就大加赞赏，这是书商们的爱好，不是文学史研究者的倾向。而且，现在对于王小波与路遥的评论，我认为仍然为时过早，在现在的社会意识形态下，死亡、理想与文学的关系并未被大多数人所发觉，但是我相信，再过三十年之后，王小波和路遥还会被后来者重新发现、定义——就像今天的我们重新发现“新感觉派”与邵洵美、许君远等“失踪者”的文学价值一样。

阳春三月，草长莺飞，我因事南下造访上海复旦大学中文系，幸遇批评家张新颖教授，张教授听我粗略地汇报了一下情况，并看到我的书稿后很高兴地鼓励我“一个研究生能够写这样一本书，很难得。”值得一提的是，浙江大学吴秀明教授、中山大学谢有顺教授后来也曾这样鼓励过我，这或许是一种巧合，也是前辈学者对于一个晚辈发自真正内心的

关爱。在这里我想说的是，对于研究生来说，或许这才是他们一生中最好的思考时间，敏锐，有冲劲，初生牛犊不怕虎，只有“不怕虎”才能战胜一切，难道不是这样吗？

去年（2009年）春夏之交，琐事缠身，各类干扰纷至沓来，极其令人头疼。我所崇敬的广院师兄、新闻界前辈罗京老师又在六月初英年早逝，在悲痛与艰难中，回想起罗老师临终前与我的最后一次通话，嘱托我“继续努力”，不由得鼻酸——那时我刚开始动笔写这本册子。于是，我化悲痛为力量，决定困守在北京的“蜗居”中，对这本书进行最后的修改与完善，以告慰师兄在天之灵。那时的我，每天往返建国门、朝阳门附近的咖啡厅与书吧，为的是躲避不愿意看到的一些人和事，图一个清静的环境写作，对于这段“困兽犹斗”的境遇，当时在罗老师的悼念文章中已有提及（此文已在《北京晚报》发表，这里不再赘述），正是在这样的环境下，我开始进行本书的第三稿修正。

第三稿是最头疼，也是最繁琐的修正，主要针对的是书中一系列问题的重新评定，这本书之前完全没有想到能够在台湾出版，所以在内容上相对单薄一些，当签下台湾版的合同时，我决定给这本书里增加一系列新的内容——譬如大陆网络文学的兴起与台湾网络文学的关系，譬如海外汉学的当代意义，在文中，对于这些问题，我都是粗略几笔带过，囿于本人能力实在有限，书中写上几句，主要目的乃是为了抛砖引玉。

三稿之后，正值盛夏，我将书稿呈送给另一位非常敬重的学术前辈、中国社会科学院文学所前所长邓绍基先生，适逢邓老身体欠安，正在康复阶段，我贸然造访车公庄的社科院寓所，一向热情好客的邓老热情接待了我，并将书稿推荐给了中国当代文学研究会会长张炯先生。两位前辈对于我的这本小册子，亦是极其关照支持，这让我愈发感动。值得一提的是，美国北卡罗来纳大学教堂山分校（UNC）亚洲研究中心魏若冰教授、汉学家夏高奇教授、加州大学圣巴巴拉分校艾朗诺教授与麻省理工大学王瑾教授对我撰写该书的过程也非常关心，并且付出良多。

这本书三稿完稿后，我曾打印多份，呈送给诸多专家、学者过目，其中难以忘怀的事情之一便是在捧着书稿前去小经厂胡同拜访我的硕士生导师周华斌老师，当时周老师参加北京市的人大会议，师母王洁教授热

情接待了我。当王老师看到我的书稿时，称赞我“这是给老师最好的礼物”，当时我不由得心头一热，现在回想，虽时过境迁，但仍感怀不已。

在出版前，还有一个值得记录的插曲，这本书定稿后，我将其呈给中国社会科学院于建嵘教授审阅，想听听于教授的看法。于教授是目前国内社会学界最具知名度与影响力的学者之一，但不是文学学者，因为我这本书写的是当代中国文学，离不开当代中国社会，所以，我相信于教授的批评意见对于我来说是非常有价值的。

这本书是2009年8月正式在台北出版的，出版前责任编辑林泰宏先生做了很多校对的工作，找出了书中很多不当之处，这令我很感激。去年十月，这本书终于在台北问世，出版后第二天，国民党机关报、台湾岛内第一大报《中央日报》就发了书评文章，高度赞扬我这本书对于促进海峡两岸文化交流的意义与价值——须知这本书也与台湾学界前辈们的关心是分不开的，甚至在某种程度上说，我作为一个晚辈，在这本书的写作过程当中，只是起了一个记录的作用，因为台湾“中央研究院”杨小滨教授、台湾哲学学会会长叶海烟教授、台湾政治大学郑文惠教授与台湾中央大学吕文翠教授等前辈学者与大陆的学者老师们一道，为这本书也提了宝贵的修改意见与学术支持。毕竟，当代中国文学是海峡两岸共同书写的壮丽篇章，尤其在海峡两岸走向和平的今天，这本书能够为两岸文化的沟通、交流与共识尽到绵薄之力，我深感欣慰。

我深知，一部学术著作，永远没有“最好”这一说。诸位老师对于这本书已经是付出良多，学生愚钝，差错难免，总自觉愧疚，时常汗颜，无面目以对诸师。正式出版后，我的文学导师、文坛泰斗玛拉沁夫老人专程给我致信，表示鼓励，中国传媒大学图书馆馆长周靖波教授、原南京大学副校长董健教授、老一辈文艺理论家顾骧先生、中国作家协会创联部孙德全主任、中国传媒大学研究生院刘守训院长等领导、老师也对我这本书的出版表示了祝贺，并建议我争取获得“简体中文版”的出版机会。面对前辈们的鼓励，我只有一个想法，如果大陆出简体中文版，我一定要精益求精，否则哪还有面目面对这么多温暖的支持？

在电子工业出版社李影老师的慧眼下，这本书终于获得了“简体中文版”的出版机会，但由于海峡两岸在版权归属、文化交流等方面仍存

在一定的客观问题，我也担心这本书的出版会遇到这样或那样一时不能解决的问题，我向台湾秀威出版公司的总编辑蔡登山先生与责任编辑林泰宏先生汇报了简体中文版即将出版的喜讯，他们为促成简体中文版的出版，大笔一挥，将简体中文版的版权直接赠与我本人所有，并准许我做修改重新更名后再由电子工业出版社出版，从而选择放弃简体中文版的权利，同为炎黄子孙，两岸一家，为文化传播大局计，如此盛情，岂非只言片语所能表达？

去年（2009年）11月，四川大学赵毅衡教授在审阅完这本书的繁体中文版之后，迅速给我发来了邮件，为我这本书提出了相当中肯的意见，这个意见直接促成了我对简体中文版的修改，赵老师还高屋建瓴地为本书的简体修订版提出了相当多的宝贵建议——譬如“后现代”在中国的传播与影响、当代文学传统的问题以及“后殖民”与当代文学关系等等，这些宝贵的建议对于我这个愚钝的后生来说，无疑是一次珍贵的当代文学课程补习，根据赵老师的要求，我重新将有关概念、修辞做了修订，力臻完美。

所以，展示在诸位面前的这个简体中文版，不只是我一个人的心血，更多的是诸位前辈的心血与付出。专门值得一提的是，我本科论文的指导老师、西南民族大学马建智教授为本书的出版提笔撰写了万言书评，四年成都洗面桥的求学，承蒙诸位老师关爱，令学生感动莫名。

在简体中文版的书后，笔者附列了一份书单，所列为1978—2008年以来中国大陆学者关于当代文学研究的重要学术专著，其中部分资料为笔者撰写此书时所参考使用，在此作为重要书单列出，仅供读者参考。当代文学近年来成果迭出，佳作频繁，兼之本人见识有限，书单难免有遗珠之虞，敬请诸师友理解谅解。

最后需要说明的是，由于本书内照片皆是从台湾繁体中文版上复制过来，基本上所有照片都是大陆、台湾两地新闻界朋友所提供，如果还有某些少量照片系其他摄影师参与付出了劳动，请看到本书后与作者联系，本人确认后，将第一时间邮寄签名样书以表感谢。

匆匆一篇成书录，只为叙述一稿成一书之不易，并非敷衍塞责，更非将责任推脱给诸位前辈老师。学生生性愚钝，认识学识皆有限，若有

任何不足之处，敬请读者诸君指导，本人愿意接受任何性质的批评与建议（我的邮箱hanhan41@126.com），甚为感谢！

愿以此著，交天下文学同道，不亦乐乎？
是为跋。



二零一零年中秋节，于珞珈山

《新文学档案：1978—2008》部分书评：

我实在读腻了那些豆腐账式和盘点仓储式的文学史，今天读完这本书甚感一阵新风扑面而来。同时又被韩晗令人眩晕的才华所征服。我虽已八秩，今天才知道“原来文学史还可以这么写”。

——中国作家协会副主席、文学泰斗 玛拉沁夫

全著论从史出，结构严谨，体现了韩晗敏锐的批评视角与扎实的学术功底。尤其在书中深入比较研究了两岸网路文学的发展，从内容到体例上都非常完善。其出版不但填补了大陆学界“新时期文学”系统性研究成果的空白，更是台岛第一部关于中国当代文学史的系统专著。

——台湾《中央日报》，2009年9月25日

因此，当我见到才二十四岁的韩晗写出的这本《新文学档案：1978—2008》，反而觉得理应如此。不会读怎么谈得上理解，再“深刻”的文学理解和艺术感悟，也只是隔山打牛，不着边际，哪怕有所评论，也会有所顾忌，怕被说偏见，怕被指为落伍，而刻意曲折回避。我不是说韩晗对当今的网络文学，青春文学，市场文学等，会因为过于亲近而放弃批判立场，恰恰相反，他始终保持了一部文学史所必须的审视距离，他的批判精神坚持不懈，贯穿始终。

——著名文艺理论家、四川大学文学与新闻学院教授 赵毅衡

新时期文学已经有30年了，今年各地也纷纷举行相关的学术研讨会，对文革后的文学状况确实也需要做学术性清理。所以韩晗的这个选题是很有意思的。

——著名当代文学史专家、北京大学中文系教授 洪子诚

在这本书中，文学本体这一概念的内涵与外延被扩大化了——作家、作品、思潮、现象、文学批评甚至文学生产模式，都成了可以分析的对象。强调文学本体的多元化，恰恰是当下文学评论与文学理论最需要

的一种研究范式。

——台湾东吴大学客座教授、苏州大学中文系教授 王尧

这是一项很了不起的工作。

——著名文艺理论家、武汉大学中文系教授 樊星

我差不多花了三个小时读完韩晗的书稿，总的感觉就是惊喜。没有想到韩晗有如此的功力，写出了如此优秀的文字。虽然我不治文学史，但也充分享受到了阅读的快乐。

——当代中国问题专家、中国社会科学院研究员 于建嵘

这本书的意义不只是为当代中国的当代文学史研究提供了一个很好的范例，更是为如何进行文学批评塑造了一系列行之有效的例证。

——汉学家、美国新泽西大学教授 夏高奇

韩晗这本著作，初看就觉得气势不凡，很有见地。

——著名文学评论家、北京大学中文系教授 张颐武

韩晗这本书写得相当出色，很有才气，不是教材式的按部就班，有着自己的思路、体例，对作品的评点要言不烦，总有见解。

——著名文艺理论家、北京大学中文系教授 陈晓明

这本书所显示的是，当代文学的传统迫切需要“解构”而不是“重构”，“五四”精神中人的意识，作为当代人，我们很难窥探到我们这个时代的文学传统，如何抛开意识形态的修辞与政治的限定，直接通过文学本身获得对文学精神、文学传统的梳理。从这点来看，这本书不但赓续了“重写文学史”的精神传统，而且还延续了“重写文学史”的叙述规制，使得该著与重写文学史的人文精神完成了意识形态的对接。

——西南民族大学教授、硕士生导师 马建智

摒弃传统的晦涩难懂写法，文字平实易懂，内容丰富完整，这种文学史应该是大家喜闻乐见的著作。

——新浪网友 上海的森林

韩晗所展现的是一种勇气，《新文学档案：1978—2008》是他勇气的文学化、理想化。我期待着这本书能够有简体中文版出版，因为在这个众声喧哗的时代，中国大陆的读者更需要一种平静甚至冷静的文学反思。

——美国俄亥俄州立大学比较文学系硕士 林景峰

韩晗的《三十年》是一种文学理想，也是一种与现实文学史写作体制的对抗——这种对抗展现出了八零后这个写作群体的全面成熟，很难想象，一个二十多岁的人，写三十年的文学史，这需要一种多么大的勇气与胆识。

——豆瓣网友 Yohoson

作者确实拿出了令人感动的治史精神，比如单单为作《三个鲁迅》一节，便阅读了超过两千篇当代关于鲁迅的学术论文，因而其对于鲁迅研究之变迁的掌握和总结已经很难做得不到位。当然，从其写作的方式来看，这大概不能算一部严格意义上的文学史作品。作者并没有拘泥于传统的文学史写作模式，在引经据典之外，更有着一种表达自我见解的强烈愿望。我们没有理由苛责其为“以论代史”，因为作者已经明晰地为这三十年理出了一个脉络，这就是一本非常个性化的、韩晗眼中对于新时期文学发展的“评传”。你当然可以将这一点作为攻击这部作品不足的口舌，但它也许又恰恰是全书最为闪光的地方。

——《上海青年报》文化记者 丁元元

附录书单暨参考资料：

重要通史类：

1. 陈思和. 中国当代文学史教程. 复旦大学出版社, 1999年
2. 洪子诚. 中国当代文学史. 北京大学出版社, 2004年
3. 丁帆. 中国现当代文学. 南京大学出版社, 2000年
4. 华中师范大学中国当代文学编写组. 中国当代文学. 上海文艺出版社, 2002年
5. 郑万鹏. 中国当代文学史：在世界文学视野中. 北京语言大学出版社, 2005年
6. 王庆生. 中国当代文学史. 高等教育出版社, 2002年
7. 董健. 中国当代文学史新稿. 人民文学出版社, 2005年
8. 金汉. 中国当代文学发展史. 上海文艺出版社, 2002年
9. 张志忠. 中国当代文学60年. 高等教育出版社, 2009年
10. 陈晓明. 中国当代文学主潮. 北京大学出版社, 2009年
11. 孟繁华. 中国当代文学通论. 辽宁人民出版社, 2009年
12. 孟繁华, 程光炜. 中国当代文学发展史. 中国人民大学出版社, 2009年
13. 郑万鹏. 中国当代文学史（1949—1999）. 华夏出版社, 2007年
14. 田中阳, 赵树勤. 中国当代文学史. 南海出版公司, 2006年
15. 陈思和. 中国当代文学. 中央广播电视大学出版社, 2009年
16. 王万森. 中国当代文学50年. 青岛海洋大学出版社, 2006年
17. 朱栋霖. 中国现代文学史（1917—1997）. 高等教育出版社, 2007年
18. 孟繁华. 中国当代文学发展史. 人民文学出版社, 2004年
19. 李贻. 中国当代文学史. 科学出版社, 2004年
20. 郭志刚. 中国当代文学史初稿. 人民文学出版社, 1980年
21. 杨匡汉. 中国当代文学. 辽宁教育出版社, 2005年
22. 陈其光. 中国当代文学史. 暨南大学出版社, 1998年
23. 特·赛音巴雅尔. 中国当代文学史. 民族出版社, 1999年
24. 金汉. 新编中国当代文学发展史. 杭州大学出版社, 1993年
25. 山东大学等二十二院校编写组. 中国当代文学史. 福建人民出版社, 1980年
26. 郑春风. 中国当代文学史. 东北师范大学出版社, 2005年
27. 王嘉良. 中国现当代文学史. 上海教育出版社, 2004年
28. 吴秀明. 当代中国文学六十年. 浙江文艺出版社, 2009年

29. 石兴泽. 当代中国文学: 悲壮辉煌的历史脚步. 齐鲁书社, 2007年
30. 黄伟宗. 当代中国文学. 广东旅游出版社, 2002年
31. 吴秀明. 当代中国文学五十年. 浙江文艺出版社, 2004年
32. 雷达. 中国现当代文学通史. 甘肃人民出版社, 2007年
33. 欧阳楨人. 中国现当代文学史教程. 北京大学出版社, 2007年
34. 杨朴. 中国现当代文学史. 人民教育出版社, 2005年
35. 邱明正. 新时期文学三十年. 上海社会科学院出版社, 2008年

重要比较研究类:

1. 洪子诚. 问题与方法: 中国当代文学史研究讲稿. 生活·读书·新知三联书店, 2002年
2. 丛新强. 基督教文化与中国当代文学. 山东文艺出版社, 2009年
3. 樊星. 中国当代文学与美国文学. 中国社会科学出版社, 2008年
4. 王春荣. 文学史话语权威的确立与发展——中国当代文学史学研究. 辽宁人民出版社, 2007年
5. 汪树东. 生态意识与中国当代文学. 中国社会科学出版社, 2008年
6. 胡少卿. 中国当代文学中的“性”叙事. 安徽教育出版社, 2008年
7. 陈顺馨. 中国当代文学的叙事与性别. 北京大学出版社, 2007年
8. 王本朝. 中国当代文学制度研究. 新星出版社, 2007年
9. 施津菊. 中国当代文学的死亡叙事与审美. 中国社会科学出版社, 2007年
10. 张国庆. “垮掉的一代”与中国当代文学. 武汉大学出版社, 2006年
11. 陈晓明. 现代性与中国当代文学转型. 云南人民出版社, 2003年
12. 程光炜. 都市文化与中国现当代文学. 人民文学出版社, 2005年
13. 程光炜. 大众媒介与中国现当代文学. 人民文学出版社, 2005年
14. 程光炜. 文人集团与中国现当代文学. 人民文学出版社, 2005年
15. 刘忠. 思想史视野中的中国现当代文学. 上海人民出版社, 2006年
16. 吴秀明. 中国现当代文学史与生态场. 中国社会科学出版社, 2009年
17. 陈力君. 代言与立言: 新时期文学启蒙话语的嬗变. 浙江大学出版社, 2007年
18. 吴义勤. 中国新时期文学的文化反思. 江苏文艺出版社, 2005年
19. 汤学智. 新时期文学的欢乐与哀伤. 郑州大学出版社, 2009年
20. 赵黎波. 新时期文学批评的启蒙话语研究. 中国社会科学出版社, 2008年
21. 王又平. 新时期文学转型中的小说创作潮流. 华中师范大学出版社, 2007年

22. 张景超. 滞重的跋涉：新时期文学批评透视. 黑龙江教育出版社，2002年
23. 钱中文. 自律与他律：中国现当代文学论争中的一些理论问题. 北京大学出版社，2005年
24. 尹昌龙. 重返自身的文学：当代中国文学思潮中的话语类型考察. 广东人民出版社，1999年
25. 周晓燕. 文学永久生动的风景线：当代中国文学的生成方式. 民族出版社，2003年
26. 谭桂林. 当代中国文学与宗教文化. 岳麓书社，2006年
27. 洪子诚. 当代中国文学的艺术问题. 北京大学出版社，2009年
28. 丁帆. 文化批判的审美价值坐标——中国现当代文学思潮、流派与文本分析. 北京师范大学出版社，2008年
29. 井琪. 现当代文学世俗化研究. 中央党校出版社，2006年
30. 陈国和. 多维视野下的现当代文学研究. 黑龙江人民出版社，2007年
31. 艾筑生. 燃烧的希望：中国现当代文学新探. 贵州民族出版社，1990年
32. 张器友. 现当代文学思潮散论. 安徽教育出版社，2003年
33. 马泽，胡俊海. 新时期文学觅踪（1976—1986）. 华岳文艺出版社，1990年
34. 程文超. 新时期文学的叙事转型与文学思潮. 中山大学出版社，2005年
35. 和磊，陶东风. 中国新时期文学30年（1978—2008）. 中国社会科学出版社，2008年
36. 吴玉杰. 冲突与互动：新时期文学与大众传媒研究. 辽宁人民出版社，2006年
37. 庞守英. 新时期文学的精神走向. 山东大学出版社，2006年
38. 易晖. “我”是谁：新时期小说中知识分子的身份意识研究. 百花洲文艺出版社，2004年
39. 张卫中. 新时期小说的流变与中国传统文化. 学林出版社，2000年
40. 张宏. 新时期小说中的苦难叙事. 中国传媒大学出版社，2009年
41. 柯倩婷. 身体、创伤与性别——中国新时期小说的身体书写. 广东人民出版社，2009年
42. 黄永林. 中国民间文化与新时期小说. 人民出版社，2007年
43. 郭宝亮. 文化诗学视野中的新时期小说. 河北人民出版社，2007年
44. 贺桂梅. “新启蒙”知识档案：80年代中国文化研究. 北京大学出版社，2010年
45. 曹文轩. 中国80年代文学现象研究. 人民文学出版社，2010年

重要概述纲要类：

1. 洪子诚. 中国当代文学概说. 北京大学出版社, 2009年
2. 陈思和. 中国当代文学关键词十讲. 复旦大学出版社, 2002年
3. 牛运清. 中国当代文学精神. 山东教育出版社, 2003年
4. 徐纪明, 黄济华, 张永健, 陈家齐. 中国当代文学采英. 湖北教育出版社, 1988年
5. 中国当代文学论集, 沈阳师范大学中国现当代文学学科组, 中国社会科学出版社, 2004年
6. 黄发有. 文学季风——中国当代文学观察. 山东大学出版社, 2006年
7. 陆贵山. 中国当代文艺思潮. 中国人民大学出版社, 2002年
8. 吴炫. 穿越中国当代文学. 江苏教育出版社, 2007年
9. 张志忠. 中国当代文学作品导读. 北京大学出版社, 2005年
10. 谢冕, 洪子诚. 中国当代文学史料选. 北京大学出版社, 1995年
11. 张钟. 中国当代文学概观. 北京大学出版社, 2004年
12. 於可训. 中国当代文学概论(修订版). 武汉大学出版社, 2004年
13. 冯牧. 新时期文学的主流. 人民文学出版社, 1981年
14. 刘景荣. 中国当代文学. 河南大学出版社, 1995年
15. 周成平. 中国当代文学实用教程. 南京师范大学出版社, 2006年
16. 张韧. 新时期文学现象. 文化艺术出版社, 1998年
17. 陈世安. 中国当代文学. 河海大学出版社, 2005年
18. 温儒敏. 中国现当代文学学科概要. 北京大学出版社, 2005年
19. 朱水涌. 叙事与对话: 比较视野下的中国现当代文学. 南京大学出版社, 2007年
20. 刘俊. 中国现当代文学研究导引. 南京大学出版社, 2006年
21. 杨剑龙. 中国现当代文学简史. 华东师范大学出版社, 2006年
22. 刘勇. 中国现当代文学. 中国人民大学出版社, 2006年
23. 张志忠. 新时期以来中国现当代文学研究重要现象述评(1978—2008). 武汉出版社, 2009年
24. 黄万华. 中国现当代文学. 山东文艺出版社, 2006年
25. 程凯华. 中国现当代文学简明教程. 湖南师范大学出版社, 1998年
26. 陈炳良. 中国现当代文学探研. 香港三联书店, 1992年
27. 李平. 中国现当代文学基础. 北京大学出版社, 2006年

28. 朱水涌. 中国现当代文学. 科学出版社, 2000年

重要专题史论类:

1. 吴秀明. 转型时期的中国当代文学思潮. 浙江大学出版社, 2004年
2. 李扬. 中国当代文学思潮史. 上海社会科学院出版社, 2005年
3. 吴秀明. 中国当代文学史写真. 浙江大学出版社, 2002年
4. 马士奎. 中国当代文学翻译研究(1966—1976). 中央民族大学出版社, 2007年
5. 董学文, 金永兵. 中国当代文学理论(1978—2008). 北京大学出版社, 2008年
6. 朱寨, 吕林, 蔡葵, 范际燕, 仲呈祥. 中国当代文学思潮史. 人民文学出版社, 1987年
7. 张柠. 中国当代文学与文化研究. 北京师范大学出版社, 2008年
8. 古远清. 中国当代文学理论批评史(1949—1989大陆部分). 山东文艺出版社, 2005年
9. 方兢. 中国当代文学理论体系研究. 中国文联出版公司, 2005年
10. 余树森, 牛运清. 中国当代文学作品辞典. 北京大学出版社, 1990年
11. 陈美兰. 中国当代长篇小说创作论. 上海文艺出版社, 1991年
12. 张永清. 新时期文学思潮. 中国人民大学出版社, 2003年
13. 许志英, 丁帆. 中国新时期小说主潮. 人民文学出版社, 2002年
14. 陈娟. 记忆和幻想: 中国新时期小说主潮. 上海文艺出版社, 2000年
15. 王达敏. 新时期小说论. 安徽大学出版社, 1999年
16. 邝邦洪. 新时期小说创作潮流研究. 广东人民出版社, 2003年
17. 庞守英. 新时期小说文体论. 山东大学出版社, 2004年
18. 李鸿然. 中国当代少数民族文学史论. 云南教育出版社, 2004年
19. 特·赛因巴雅尔. 中国少数民族当代文学史. 十月文艺出版社, 1999年
20. 王尧. 中国当代散文史. 贵州人民出版社, 1994年
21. 张振金. 中国当代散文史. 人民文学出版社, 2003年
22. 刘大枫. 新时期文学本体论思潮研究. 天津社会科学院出版社, 2000年
23. 吴家荣. 新时期文学思潮史论. 安徽大学出版社, 1998年
24. 张炯. 新时期文学格局. 陕西人民教育出版社, 1998年
25. 刘小平. 新时期文学的道家话语. 中国社会科学出版社, 2007年
26. 常立霓. 鲁迅与新时期文学. 上海社会科学院出版社, 2007年

27. 汤学智. 新时期文学热门话题. 陕西教育出版社, 2004年
28. 周芸. 新时期文学跨体式语言的语体学研究. 云南人民出版社, 2006年

重要辞书类:

1. 丁柏铨. 中国新时期文学词典. 南京大学出版社, 1991
2. 戴翼, 陈悦青. 中国现当代文学辞典. 辽宁教育出版社, 1989年

